

Р. Г. Назиров

НЕИЗДАННЫЕ ТРУДЫ
О РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Уфа 2017

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)

Издание подготовлено в рамках проекта РГНФ № 16-14-02008

Назирова Р. Г.

Неизданные труды о романе «Преступление и наказание». — Уфа: БашГУ, 2017. — 120 с.

ISBN 978-5-7477-4215-7

Статьи известного российского литературоведа Р. Г. Назирова (1934—2004) о романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», собранные в этой книге, ранее не публиковались. Сборник призван дополнить прижизненные труды Назирова, ставшие классическими для отечественной мысли о Достоевском, и будет интересен не только специалистам, но и широкому кругу читателей, интересующихся историей русской культуры.

УДК 821.161.1
ББК 84(2=411.2)

ISBN 978-5-7477-4215-7

© Назирова Р. Г., 2017.

© Шаулов С. С., предисловие, подготовка к публикации, 2017.

Предисловие

Эта книга продолжает серию публикаций посмертных трудов Р. Г. Назирова о Достоевском.¹ В ней помещены пять текстов: «Из подполья — к бунту. Генезис Раскольникова», «К вопросу о генезисе образа Раскольникова», «Время и композиция романа “Преступление и наказание”», «Композиция при помощи времени» и «Загадка Свидригайлова».

Они действительно ранее не издавались, но назвать их абсолютно неизвестными тоже нельзя. Квалифицированный читатель, специалист по Достоевскому встретит тут некоторое количество идей и даже формулировок, знакомых по прижизненным трудам Ромэна Гафановича. В первую очередь, вспомнится, конечно, самая известная книга Назирова — «Творческие принципы Достоевского».² Все публикуемые сейчас тексты написаны раньше нее; вполне естественно, что автор пользовался ими как материалом (хотя, между прочим, не только развивал и расширял, но и сокращал). Кроме того, исследование генезиса Раскольникова, открывающее книгу, обнаруживает много общего (особенно, в начале) с кандидатской диссертацией Назирова³. Собственно, размышлениями о романе и историко-литературном происхождении его главного героя эта диссертация заканчивается. Однако простое сопоставление текстов показывает,

¹ Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека. Доклад // Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 43—56; Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика». Лекция 11. Своеобразие жанра // Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа: Издательство БГПУ, 2011. С. 86—91; К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 12—93; <Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы»> // Назировский архив. 2013. № 2. С. 11—83; Гоголь, Достоевский и английская готика // Достоевский и мировая культура. № 30 (часть 2). СПб.: Серебряный век, 2013. — С. 241—280; Творчество Ф. М. Достоевского. Проблематика и поэтика: учебное пособие. Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. 168 с.; Мотив предреши́нной дуэли у Бальзака, Лермонтова и Достоевского // Российский гуманитарный журнал. 2014. № 5. С. 312—320; Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 32. СПб., 2014. С. 181—196; Спор Достоевского с Кальдероном о природе человека // Вестник Башкирского государственного университета. 2014. Т. 19. № 4. С. 1280—1287. Эти и другие тексты Назирова доступны на сайте журнала Назировский архив: <http://nevmenandr.net/nazirov/journal.php> и <http://nevmenandr.net/nazirov/>. Кроме того, в настоящий момент находятся в печати статьи «Гоголевские отражения у Достоевского» (альманах «Достоевский и мировая культура») и «Ещё раз о Достоевском и Гете» (сборник материалов Международных Старорусских чтений «Достоевский и современность»), а также полный авторский вариант монографической статьи «О месте В. Ф. Окоевского в русской литературе» (журнал «Назировский архив»), в значительной степени также посвященной Достоевскому.

² Творческие принципы Достоевского. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982.

³ Социальная и эстетическая проблематика произведений Ф. М. Достоевского 1859—1866 годов. Дисс. ... канд. филол. н. — М.: МГУ, 1966.

что статья «Из подполья к бунту. Генезис Раскольникова» представляет собой расширенный и явно более глубокий вариант этих размышлений. То же можно сказать и почти обо всех остальных случаях связей между публикуемыми сейчас и опубликованными при жизни трудами ученого.

Все это означает, что предлагаемые вниманию читателя статьи о «Преступлении и наказании» и сейчас не утратили живого научного значения, несмотря на свой солидный возраст: Назиров, к сожалению, крайне редко датировал свои рукописи и машинописи, но по косвенным признакам (используемая литература, стиль, особенности почерка) их следует отнести ко второй половине 1960-х — началу 1970-х годов (статья о Свидригайлове — после 1973 года). Кроме того, они дают представление об интеллектуальной и духовной эволюции Назирова-литературоведа.

Можно сказать, что предлагаемая книга — своеобразный «мост» от его кандидатской к «Творческим принципам Достоевского». Вопрос об этой эволюции — не частный. Он затрагивает не только творческую биографию самого Назирова, но и более широкую проблему — динамику культурных и интеллектуальных изменений мировоззрения целого поколения, вошедшего в активную социальную и профессиональную жизнь в эпоху хрущевской «оттепели». Историческое описание этой динамики еще очень далеко от окончательных формулировок; думается, что назировский «кирпичик» не будет лишним на этой «стройке».

Нужно также сказать, что степень готовности этих статей выше, чем у опубликованной в прошлом году монографии «Эффект подлинности»,¹ которая, по большому счету, не дописана. Здесь мы в каждом случае имеем, как минимум, «почти финальную» машинопись (за исключением заметки «Композиция при помощи времени») и небольшое количество сопоставленных с ними рукописей, сохранившихся фрагментарно и, очевидно, представляющих далеко не начальную стадию работы)². Начальных черновиков этих работ Назиров не

¹ Эффект подлинности. Уфа: РИЦ БашГУ, 2016. 140 с.

² Статья «Из подполья — к бунту. Генезис Раскольникова» публикуется по следующим архивным источникам: полная машинописная редакция (65 стр. в авторской нумерации, дополненных рукописными и машинописными вставками), предшествующая машинописная редакция (65 стр. в авторской нумерации, некоторые страницы потеряны, редакция содержит следы правки), фрагменты рукописной редакции, разрозненные рабочие заметки (все: АРГН, оп. 3, д. 153), машинопись статьи «Наполеоновская идея и культ страдания в романе Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”» (АРГН, оп. 3, д. 133). Статья «К вопросу о генезисе образа Раскольникова» печатается по полной машинописи (14 стр. в авторской нумерации; АРГН, оп. 3, д. 9). Статья «Время и композиция в романе “Преступление и наказание”» опирается на машинопись двух первых глав и две рукописные редакции, полную (все три главки) и краткую (видимо, наборная рукопись для указанной выше машинописи), а также на ряд рабочих заметок (АРГН, оп. 3, д. 133). Заметка «Композиция при помощи времени» печатается по рукописи (АРГН, оп. 3, д. 133), статья «Загадка Свидригайлова» — по

сохранил (если не считать исключением указанную выше заметку); как правило, такие черновики писались в обычных ученических тетрадях — здесь их нет.

Относительно большое количество «условно-окончательных» редакций могло бы осложнить работу, если бы в каждом случае среди них не было единственной полной, на которую мы и опирались, вместе с тем по мере возможности, учитывая и остальные. Учесть все мельчайшие различия этих редакций в публикации и отразить их в этой книге было невозможно. Прежде всего, это сделало бы ее неудобочитаемой, а во-вторых, привело бы к телеологической путанице: все-таки главная цель предлагаемой книги — ввести новые работы Назирова в научный оборот; ценность их возможного текстологического исследования имеет вторичный характер. Отсюда — еще одно соображение: не всегда эти различия имеют научную ценность.

Дело в том, что Назиров всегда считал допустимым публицистически оттенять свои литературоведческие рассуждения, а в ранний период научного творчества иногда в буквальном смысле «переходил» из научного дискурса в дискурс публицистического памфлета. Например, в работе «Из подполья — к бунту» предложение: «...с 1889 года редактировал «Русский вестник» (стр. 13 настоящего издания), — во фрагменте рукописной редакции дополнено: «...лишь ненадолго осиротевший после смерти Михаила Каткова». Вряд ли это продолжение содержательно значимо, с одной стороны, а с другой, — эволюция Назирова от раннего оттепельно-социалистического взгляда на мир к чему-то существенно более сложному очевидна и без таких примеров. Поэтому в книге учтены только те расхождения, которые отражают эволюцию именно научной мысли Назирова.

В ряде случаев основной текст статей дополняется отрывками из сопутствующих редакций; такие вставки выделены шрифтом и форматированием, либо помещены в сноски. Кроме того, в издании использованы некоторые из сохранившихся рабочих заметок, представляющих, видимо, не начальную, а наоборот, самую позднюю стадию работы. Скорее всего, эти заметки фиксируют планы Назирова по развитию (или переделке) этих статей. Их ценность определяется не историей текста, а дальнейшим развитием назировской мысли; одна из них («Композиция при помощи времени») помещается в книгу в качестве самостоятельного размышления.

По всей видимости, эти заметки фиксируют попытки Назирова воплотить замысел об отдельной монографии, посвященной «Преступлению и наказанию», однако не вышедшей из стадии составления планов (сами планы сохра-

авторской машинописи (АРГН, оп. 3, д. 87) с включением одной заметки (АРГН, оп. 2, д. 30Д).

нились в различных архивных делах и в ближайшее время будут опубликованы в журнале «Назирowski архив»).

Некая общность концепции видна даже в собранных здесь работах: размышления о времени, анализ образа Свидригайлова фактически продолжают и развивают соответствующие места статьи «Из подполья — к бунту».

Впрочем, такие переключки характерны для многих текстов Назирова — не только для научных. Не могу не коснуться некоторых любопытных связей его научного и художественного творчества. Так, например, фраза о Марии Магдалине (стр. 50, где она названа «воплощённой пассивностью») соотносится не только и не столько с ее евангельской биографией. Назиров явно не учитывает здесь судьбу Магдалины после знаменитого изгнания семи бесов (Лк. 8: 2), и его интерпретация евангельской истории имеет отчетливую параллель в его же неоконченном романе «Звезда и совесть», где Магдалина действительно максимально «пассивна»¹. Роман создавался значительно позже работы о генезисе Раскольникова (скорее всего, во второй половине 1970-х годов), он, конечно, имеет значимый «достоевский» контекст, а следовательно, и назировская версия «кающейся грешницы» (которая у него вовсе не грешница) имеет какое-то отношение к мысли если не о Достоевском, то по поводу Достоевского. Детальная интерпретация этой связи выходит за рамки предисловия, но считаю необходимым сказать, что это соображение само по себе опровергает периодически звучащие реплики о бесполезности публикации назировской прозы (даже вне вопроса о ее «качестве» — также решаемого не однозначно).

Еще одно соображение не вполне «научного» порядка: в назировском прочтении Достоевского заметна не только публицистичность, но и определенный «лирический» автобиографизм. Трудно отделаться от мысли, что рассуждение о «чертовой каше российской истории» (стр. 54) далеко выходит за рамки собственно литературоведческого мышления. Очевидно, проблема трагизма русской истории, прочувствованная через судьбу расстрелянного отца, в зрелом возрасте осмыслялась через Достоевского. Рассуждения о свободе воли и трагедии гуманизма имели для Назирова более острое звучание, нежели для большинства современных читателей.

Традиционно для подобных наших публикаций следует попробовать ответить на традиционный же вопрос: почему и как эти труды не были опубликованы при жизни автора. Видимо, Назиров в какой-то момент предпринял попытку издать тезисно-обобщающую статью о генезисе Раскольникова. Возможно, именно ту, которая идет «вторым номером» в настоящем издании. Это была его обычная практика — писать краткие «тезисы» лежащей в столе монографии

¹ См.: Назиров Р. Г. Звезда и совесть. Фантастический роман // Назировский архив. 2016. № 2. С. 16—114.

(точно также он поступил с «Эффектом подлинности» и со «Становлением мифов»)¹, хотя в данном случае между двумя статьями на одну и ту же тему есть и серьезные различия (см. трактовку связи образа Раскольникова с бальзаковским Растиньяком в первой и второй статье этого сборника). В архивном деле сохранился отказ из редакции журнала «Литература в школе». В свою очередь работа о композиции и времени обсуждалась на кафедре русской литературы Башкирского университета и там тоже нашла не слишком доброжелательную реакцию.

Назиров также сохранил письмо и фрагменты записи кафедрального обсуждения, а я позволю себе опубликовать оба этих документа:

1. <Отказ из журнала «Литература в школе»>

Редакция журнала «Литература в школе».

25. IX. 1967 г.

Уважаемый Ромэн Гафанович!

Ваша статья «Преступление и наказание» рассматривалась членами редколлегии и сотрудниками редакции журнала. Мы неоднократно обсуждали ее и пришли к выводу, что она не может быть напечатана в нашем журнале.

Статья Ваша имеет бесспорный интерес и научное значение, но она не подходит для читателя нашего журнала тем, что оставлены в основном в стороне общественно-политические вопросы романа и очень спорны характеристики его художественного содержания.

На этом основании редакционная коллегия пришла к заключению, что для учителей, которые впервые начинают в предстоящем году изучение «Преступления и наказания» в школе, она будет трудна и не даст достаточно полного освещения этому трудному для анализа произведению.

С уважением

гл. редактор Д. Л. Устюжанин.²

2. <Фрагмент кафедрального обсуждения>

А. В. Карякина /Впереди с композицией, впереди с Лихачёвым.../

1. Вступление поверхностное, хотя звучит научно.

2. Проблема времени. Но композиции романа нет. (Пока нет).

В. Г. Прокшин.

«Образ времени» — плохое выражение.³

¹ См.: Эффект подлинности, или Самоотрицание авторства // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 2. С.137—144; Эффект подлинности. Уфа: РИЦ БашГУ, 2016. 140 с. А также: Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: Полиграфкомбинат, 2014. 292 с.; Генезис и пути развития мифологических сюжетов // Фольклор народов России. Вып. 21. Уфа, 1995. С. 138—166.

² АРГН, оп. 2, д. 30Д.

³ АРГН, оп. 3, д. 133.

Любопытно, что Назиров не только не учел возражения коллег, но, в случае с репликой Карякиной, даже усилил провоцирующие элементы статьи: в первом варианте рукописи, который, видимо, обсуждался (слушался?) на кафедре, вступительные фразы действительно «звучат научно» и даже сухо. В машинописной редакции Назиров дал небольшое «эссеистическое» описание эволюции временной конвенции в романе, демонстративно не стремящееся совпасть с типовыми представлениями о «научности». Кроме того, в архивном деле содержится еще один отзыв о работе, написанный, в отличие, от приведенного не рукой Назирова. Этот документ мы пока не публикуем из-за сложностей атрибуции. Как бы то ни было, на этом примере хорошо видно, что критические замечания автор учитывал далеко не всегда, и только в том случае, если они совпадали с направлением развития его собственной мысли.

После этих «неудач» Назиров, видимо, сосредоточился на развитии своих идей в рамках других работ (прежде всего, конечно, книги «Творческие принципы Достоевского») и не считал необходимым возвращаться к предшествующему этапу своего научного развития. Нам, однако, этот этап еще неизвестен. Не оспаривая аргументов, которыми оперировали критики Назирова (может быть, они были правы в своем научном, историческом, социальном и — куда без этого! — политическом контексте), скажу лишь, что эти возражения не кажутся мне серьезными препятствиями для публикации.

В заключение приношу свою благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований и Академии наук Республики Башкортостан, в течение двух лет поддерживающим нашу работу с архивом Р. Г. Назирова¹, а также — особенно сердечно — Станиславу Ромэновичу Назирову, помощь которого многократно ускорила появление этого (и не только этого) издания.

Сергей С. Шаулов.

¹ Проект РГНФ № 16-14-02008.

Из подполья — к бунту. Генезис Раскольникова

I

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевский противопоставил два мира: Россию, с её исконно-христианскими традициями братства и любви, и Западную Европу, с её нагло-торжествующей буржуазной цивилизацией. Две поездки в Европу, и особенно вторая, в 1863 году, когда жестокое подавление польского восстания сделало для европейцев одиозным само имя России, возбудили в Достоевском обострённое патриотическое чувство; в его представлении Запад и Россия оказались разделены непроходимой бездной.

Однако Достоевский сам был очень многим обязан культуре Запада и признавал её значение для каждого мыслящего русского человека. Неустанно размышляя об этом значении, он приходит к пониманию двойственного происхождения русского «цивилизованного» сознания. В это же время он проникается убеждением, что единственно возможный путь развития общества — это нравственное перерождение личности. Как свидетельствует глубочайший скептицизм «Скверного анекдота» (1862), Достоевский пережил крушение «освободительной эры» и связанных с нею надежд как великую личную трагедию. Он осознал кризис рационалистического, буржуазного гуманизма. Банкротство его идеалов он наглядно изобразил в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Отныне в своём творчестве он сосредоточивает всё своё внимание на нравственном освобождении отдельно взятого индивидуума. Личность становится один-на-один со всем остальным миром, а её существование рассматривается как «великое противостояние» человека и космоса. Достигнуть высоты такого противостояния — значит ступить на путь высшего познания жизни. Самоизоляция становится необходимым этапом развития человека.

В 1864 году, создавая «Записки из подполья», Достоевский переносит антитезу буржуазной цивилизации Запада и братского, общинного начала России внутрь одного человека, в душу своего нового героя — идеолога. Таким героем был образованный разночинец, плод западной цивилизации, привитой к русскому корню, каким считал его Достоевский. Противоречие эгоистического разума и сверхличного морального идеала из антитезы двух миров превращается в трагическую разорванность одной человеческой личности, порождённой этими двумя различными мирами. Перед мысленным взором художника уже давно проступал за чертою черта образ трагического мыслителя, двойственного по самой своей природе. Этот образ впервые кристаллизовался в «Записках из

подполья». Как говорит М. М. Бахтин, подпольный человек — это первый «герой-идеолог» у Достоевского.¹

Сказанное выше вкратце сводится к тому, что генезис образа подпольного человека тесно связан с процессом идейной эволюции самого писателя. В известной степени этот художественный образ выражает духовную драму самого Достоевского. Однако ни о каком отождествлении подпольного человека и его автора не может быть и речи. «Записки из подполья» имеют свой исторический аспект, будучи не только «самовыражением», но и «свидетельством».

Коллежский асессор, рассказывающий о себе в этих «Записках», есть социальный тип определенной эпохи. Многие черты его облика совпадают с конкретными чертами психологии русского разночинца того времени, но только чрезвычайно заострёнными, гиперболизированными. Большой интерес представляет сопоставление «Записок из подполья» с романом-дилогией Н. Г. Помяловского, особенно с «Молотовым». Эта вторая часть дилогии опубликована в 1861 году, то есть за три года до «Подполья». Достоевский лично знал Помяловского, любил его и впоследствии всю жизнь тепло вспоминал о нём. По нашему мнению, в «Молотове» разбросано множество отдельных черт и мыслей, так или иначе отразившихся в «Записках из подполья».

Начнем с второстепенной детали. Игнат Васильевич Дорогов читает газету. «Антонелли, Кавур, Виктор-Эммануил, — ворчит он <...> — а пропадай они совсем — мне-то что до них за дело? Вот честное слово, провались Италия сквозь землю, я и не поморщусь».² Не та же ли это жажда «спокойствия», которая диктует подпольному человеку знаменитый афоризм: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить».³ Подпольный человек концентрирует сущность дороговского брюзжания в предельно откровенной гиперболе: вместо Италии берётся весь мир, а вместо безразличного «не поморщусь» возникает вызывающе грубый образ — спокойное чаепитие в момент светопредставления.

Образ художника Череванина из «Молотова» в некоторых отношениях предваряет образ подпольного человека, а его «кладбищенство», так называемая «череванинщина» — психологию «подполья». Ядовитая ирония, с которой Череванин анализирует окружающих и самого себя, роднит его с подпольным человеком. Но, вопреки этой иронии, Череванин горько спокоен, чужд каким бы то ни было метаниям и топит свою тоску в вине. Внутренняя борьба его многократно слабее, чем у парадоксалиста. Мы находим между этими двумя

¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 79. Здесь и далее сноски даны в том же виде, что в архивных материалах. Все подчеркивания, курсивы, зачеркивания и пр. принадлежат Р. Г. Назирову. Примечания публикатора обозначены знаком «*» — С. Ш.

² Н. Г. Помяловский. Полн. собр. соч., том. I, Academia, М.—Л., 1935, стр. 155.

³ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. IV, ГИХЛ, М., 1956, стр. 237.

образами целый ряд второстепенных совпадений, например, например, на- смешки над теорией среды, над идеей прогресса (в интерпретации Бокля). Череванин утверждает, что вопрос о «виновности» — индивидуальной ответственности человека — не имеет смысла. «Один чудака приходит к другому: “Ты подлец”, — говорит ему; а тот и струсит: “Что же, говорит, делать, обстоятельства”; первому станет жалко, он и давай утешать его: “Ну, ну, успокойся, ничего, это тебя среда заела”. Вечное пустословие!»¹ Этот воображаемый диалог подпольный человек сжимает в яростно-выразительный парадокс: «прав, что подлец».²

Череванин говорит Молотову: «Если можно, так сделай, чтобы я не думал, уничтожь мои мысли. Не сделать тебе этого, практический человек». Подпольный парадоксалист твердит воображаемым оппонентам: «Уничтожьте мои желания, сотрите мои идеалы <...> и я за вами пойду». В том и другом случае мы видим аргументы, тождественные по смыслу: апелляцию к самому факту мыслей и желаний сознающего субъекта.

По утверждению героя Помяловского, его сгубило то, что он всегда честно мыслил: «Кто надувает себя, тот всегда спокоен; но я не хочу вашего спокойствия. Есть страшные мысли в мире идей <...> Мысли рождаются, растут и живут свободно, — их не убьёшь, не задавишь, не подкупишь. В этом царстве полная свобода, которой добиваются люди, из-за которой режутся они. Свобода, вечная независимость здесь только и возможна. И только в этом мире можно жить в собственном смысле».³ Это и есть в зародыше главная идея «подполья»: неограниченная «свобода» в норе, в скорлупе, в изоляции от действительной жизни.

«У меня так голова устроена, что я во всяком слове открываю бессодержательность, во всяком явлении — какую-нибудь гадость», — говорит Череванин. «Я не живу и не умираю, и всегда сам себе гадока... Себя я не люблю, не уважаю, вас тоже...»⁴ Это опять-таки голос Череванина. «Разве сознающий человек может сколько-нибудь себя уважать?» — вторит ему эхо из «Подполья».

Особенно характерно для Череванина его «кладбищенство» — экзистенциалистская склонность к размышлениям о смерти. «Захлопнут гроб крышкой, и завинтит её вечным винтом вечного цеха мастер, гробовщик Иван Софронов, и опустят тело в подземные жилища... Могила... Что такое там?.. Я уже вижу, как идут, лезут и ползут черви, крысы, кроты... Весёленький пейза-

¹ Н. Г. Помяловский. Указ. соч., стр. 182.

² Ф. М. Достоевский. Указ. соч., стр. 138.

³ Н. Г. Помяловский. Стр. 184.

⁴ Н. Г. Помяловский. Стр. 186—187.

жик!»¹ В весьма похожих тонах живописует участь всего земного и поэзия позднего романтизма: «...Эта пьеса — трагедия “Человек”, А герой её — Червь Завоеватель» (Эдгар По, «Лигейя»). А рафинированное «кладбищенство» Шарля Бодлера? Его «Цветы зла» источают сладковатый запах тления; в них — гниющая падаль, рыдания трупов под могильной плитой, подземные пиршества её червей. Только По и Бодлер воспевают смерть от своего собственного лица, тогда как Череванин — персонаж реалистического романа.

Специфическая картина «петербургской смерти» наводила на тягостные размышления и такого поэта-реалиста, как Н. А. Некрасов. В одном из стихотворений из цикла «О погоде» (1858) он описывает похороны бедняка под бесконечным дождём, когда в свежей яме по колено воды, гроб опускается в эту воду, и его заваливают жидкой грязью.

Это стихотворение вспоминается, когда мы читаем, как подпольный человек импровизирует перед Лизой картину её неминуемой смерти и погребения: «в могиле слякоть, мразь, снег мокрый», «засыплут поскорей мокрой синей глиной и уйдут в кабак...» В этой ипостаси парадоксалист предстаёт перед нами таким же «кладбищенским романтиком», как Череванин.

Но, вопреки всем аналогиям, между череванинщиной и «подпольем» существует принципиальная разница. Художник из «Молотова», — добрая душа. Когда Молотов противопоставляет кладбищенству популярную теорию «разумного эгоизма», Череванин легко даёт себя убедить и решает начать новую жизнь. Для подпольного человека подобная перестройка немыслима. Одной из причин этого различия, по нашему мнению, является сама историческая действительность тех лет. Между дилогией Помяловского и «Записками из подполья» пролегают три больших года русской истории (1861—1864).

То были годы разочарования. Долгожданное освобождение крестьян обернулось жесточайшим обманом. Началась реакция, вожди революционного движения исчезли в Сибири или крепостных казематах, польское восстание 1863 года было потоплено в крови. В этой обстановке поколение разночинцев 60-х годов испытало тяжёлые колебания.*

Под гипнозом гордого имени «революционеры-разночинцы 60-х годов» мы подчас забываем о всех колебаниях и неоднородности этого движения, забываем марксистское положение о противоречивом характере мелкобуржуазной революционности. Значительная часть разночинцев после спада революци-

¹ Стр. 188—189.

* В рукописной редакции далее следует зачеркнутый абзац: «В. Я. Кирпотин в статье о “Записках из подполья” говорит, что Достоевский “невольнo заменил тип передового разночинца подпольным разночинцем, разночинцем-мещанином”» [“Русская литература”, 1964, № 1, стр. 47]. С этой странной фразой невозможно согласиться, она представляет собой субъективный домысел исследователя. Замену, о которой он говорит, произвела сама жизнь».

онной ситуации 1861—1863 годов стала проникаться цинизмом и отчаянием. Грандиозное разочарование умов вело к алкоголизму, самоубийствам, наконец, к предательству. Движение поредело: одни «жертвою пали в борьбе роковой», другие избрали путь буржуазной карьеры, третьи просто сломались, впали в апатию. В 1864 году была распущена организация «Земля и воля». Распалась слепцовская коммуна. Только самые стойкие продолжали нести знамя к новому подъёму движения в 70-х годах.

Выше мы сказали: «цинизм и отчаяние». Правильнее говорить о цинизме отчаяния: именно его, говоря о философии подпольного человека, Горький называл «анархизмом побеждённых». Именно этим умонастроением порождалось ренегатство. В то время как революционеры уходили в своё подполье (московская группа Ишутина возникла в 1863 году), в то время как в недрах его вынашивал свой замысел Каракозов, началась и эпоха ренегатства.

На авансцене появляется гнусная и жалкая фигура первого ренегата — Всеволода Костомарова. Обедневший дворянин, уланский корнет и поэт-переводчик, он предал Михайлова и Чернышевского, а затем умер от затяжной, тяжёлой болезни в возрасте двадцати шести лет. В кружке «Современника» ему старались оказывать материальную помощь, доверяли ему, считали верным революционером. Хорошо его знавший Н. В. Шелгунов в своих «Воспоминаниях» дал детальный портрет Костомарова: «Главными отличительными чертами характера Костомарова... были трусость и хвастливость... Вообще это была натура придавленная, приниженная, пассивная». «Личное чувство, и так уже в нём, должно быть, безмерное, в заключении развилось всё больше; он преувеличил своё несчастье и озлобился. Неоспоримо, что это был человек больной и несчастный». Шелгунов удивляется озлобленности Костомарова, его подавленной сосредоточенности, его злобному упрямству. «И странное дело, этот обвинитель возбуждал сострадание; в нём чувствовалось что-то ноющее, какая-то внутренняя болеющая точка».¹

Этот трусливый и больной индивидуалист, из тщеславия сочинивший стихи нелегального содержания, в 1861 году дебютировал в роли предателя и при первом же аресте поступил на службу в Третье отделение. Он ненавидел революционеров именно потому, что предал их; мучительно завидуя их цельности и духовному здоровью, он должен был считать себя выше, сложнее, интереснее их. Это был своего рода романтик подлости, поэт предательства. Его портрет у Шелгунова местами разительно напоминает подпольного парадоксалиста из повести Достоевского.

Теперь припомним несколько известных исторических деталей, которые обычно не привлекают внимания. Первая — Всеволод Костомаров печатался в

¹ Н. В. Шелгунов. Воспоминания, М.—Пг., 1923, стр. 142.

журналах «Русское слово», «Светоч», и «Время» (переводы Байрона, Бёрнса, Лонгфелло и др.). В десятом номере журнала «Время» за 1861 год была помещена его статья «Легенды сербов». Очевидно, во время своих неоднократных поездок из Москвы в Петербург Костомаров лично посетил редакцию «Времени» и завязал знакомство с редакторами. Вторая деталь — в 1862 году Костомаров и А. П. Милюков совместно издали «Историю литературы древнего и нового мира»; при таком соавторстве личные связи необходимы. Между тем, Милюков был давним другом Фёдора Достоевского, который оставался в его доме своим человеком. Третья деталь — Костомаров занимался также переводами стихов Генриха Гейне и на этой почве сблизился с другим молодым поэтом, Фёдором Бергом, постоянным сотрудником журнала «Время». В 1864 году Берг и Костомаров совместно издали том переводов и гейневского «Романсеро». Приведённые факты свидетельствуют о близости молодого офицера к кружку журнала «Время». Достоевский мог знать Всеволода Костомарова.

Речь идёт не о подыскивании исторического прототипа к образу подпольного человека. Но то, что Достоевский мог в непосредственной близости наблюдать озлобленных индивидуалистов такого типа, имеет большое значение для понимания генезиса «Записок из подполья». А Костомаров не был исключением.

Мы только что назвали имя Фёдора Берга, знакомство которого с Достоевским — установленный факт. Этот поэт дебютировал в 1860 году в «Современнике»; ему было 20 лет, и он носил под пиджаком красную косоворотку, как символ свободы. Он писал и прозу под звучным псевдонимом «Боев». А в 1870 году в славянофильском журнале «Заря» он поместил под псевдонимом «Д. Анфовский» на шумевшую статью «Скорое наступление золотого века», в которой издевался над мечтами социалистов. Злобная ирония Анфовского, по мнению Г. М. Фридлендера, побудила Достоевского «изложить и защитить — в противовес Бергу — свой поэтический идеал «золотого века», а именно — вписать картину счастливого человечества в сон Ставрогина»¹. Впоследствии Берг сделал блестящую карьеру черносотенца и с 1889 года редактировал «Русский вестник». Но интересно то, что ещё в 1861 году, гримируясь под гарибальдийца, молодой Берг каждый вечер выходил на Невский и Литейный для ловли дешёвых приключений с проститутками низшего разряда. Это был совершенно иной тип циника, нежели Костомаров, но с той же хвастливостью и тем же «романтизмом подлости». Подобно подпольному человеку Достоевского, этот потенциальный ренегат сочетал «прекрасное и высокое» с грязным развратом.

Позже на всю Россию прогремело сенсационное ренегатство Василия Кельсиева, а ещё через несколько лет — Льва Тихомирова. Наконец, даже сре-

¹ Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского, М.—Л., 1964, стр. 38.

ди первомаковцев нашёлся один слабый человек, чьё поведение во время следствия было равнозначно предательству: Николай Рысаков... Какова была психология этих «революционеров»? На этот вопрос отвечает обобщение, сделанное тем же Шелгуновым:

«Двойственный тип, к которому принадлежал Кельсиев, не составляет редкости, и именно у нас, в России, но шестидесятые годы выдвинули его только в количестве более обыкновенного. Формы этого типа были не только разные, но и многообразные, ядро же оставалось всегда одно и то же: немножко склонности к увлечению, немножко критической мысли и отрицания, немножко доброжелательных чувств, очень много самолюбия, желания играть роль и стоять на первом месте, преувеличивание своих сил, воображение, увлекающее заманчивыми картинами широкой деятельности, немножко даже хвастливости всё из тех же побуждений самолюбия и удовольствия видеть себя в ореоле, и всегда очень много трусости. Не у всякого, конечно, из людей этого типа хватало мужества, чтобы разрешиться всенародно исповедью, полною цинического отношения к своему прошлому, и публично заявить неуважение к самому себе, как это сделал Кельсиев»¹.

Нетрудно заметить внутренние противоречия психологического типа, зарисованного Шелгуновым.* Болезненное самолюбие, тщеславие, стремление к самоутверждению, трусость и неспособность к настоящему волевому усилию, и в результате — цинизм отчаяния, предательство, исповедь, полная неуважения к самому себе. Это и есть «подполье».

В мелкобуржуазных революционных движениях чередуются взлёты и падения, взрывы надежд и бездны пессимизма. Марксистская характеристика противоречивости мелкого буржуа не нуждается в комментариях. «Воплощённым общественным противоречием»² был и русский разночинец шестидесятых годов. Разумеется, не одни и те же люди совершали чудеса героизма и акты предательства, но между этими двумя полюсами колебалась весьма неоднородная масса. Образ подпольного человека у Достоевского представляется гиперболизированным, но психологически достоверным портретом растерявшегося разночинца, того разночинца, который, в отчаянии от крушения своих идеалов, бросался в разврат, пьянство, игру и преступление (четыре главных темы последующего творчества Достоевского). Глубоко проникнув в раздвоенность мелкобуржуазного сознания, великий писатель создал образ большой обобщающей силы.

¹ Н. В. Шелгунов. Воспоминания, стр. 152—153.

* В рукописной редакции следующая фраза зачеркнута: «Если количественные наречия этой характеристики гиперболизировать, то мы получим нечто весьма близкое к характеру подпольного человека».

² Слова Маркса из письма к Анненкову: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXV, стр. 31.

«Подполье» — это определённая жизненная позиция. Для неё характерно стремление утвердить свою свободу путем отказа от всякого действия, отказа выбора. Достоевский показывает невозможность такого положения. Моральный эстетизм подпольного человека, наслаждение своей собственной низостью как художественно выразительным явлением искусства означает самую плачевную неспособность к жизни. Трагизм «подполья» выражает конкретное историческое явление — задавленность, слабость, социальную бесперспективность мелкобуржуазной интеллигенции России. Подпольный человек типичен как явление социальное; он от этого однако не менее исключителен как явление художественной литературы.

Спор о принципах создания образа в искусстве Достоевского имеет за собой долгую историю. Очевидно, в наше время можно считать почти общепризнанным, что идея у Достоевского — «сущность героя». Писателя интересует не «диалектика души» героя, не процесс его духовного развития, созревания, перехода одних идей к другим (Пьер Безухов у Толстого), а судьба одной идеи в человеке, идеи, царствующей безраздельно и определяющей характер этого человека. Идея изначальна и первична, характер формируется как функция идеи, всецело завладевшей человеком. Герои Достоевского живут только для того, чтобы «мысль разрешить». Поэтому совершенно справедливо в качестве их предшественников называют Гамлета и Дон-Кихота.*

Исключительность образа подпольного человека заключается прежде всего в том, что он строится на глубочайшей внутренней антитезе двух начал: крайнего индивидуализма, с его стремлением к самоутверждению личности, и обострённой жажды общения с людьми. Индивидуализм рассудочен, тогда как тоска по людям инстинктивна, скрыта в глубоких недрах души. У подпольного человека «ум с сердцем не в ладу», как у лишних людей» предшествующей русской литературы. Совершенно прав был Н. М. Чирков: «Подпольный человек являет собой новое глубоко своеобразное воплощение типа отщепенца, совсем новой вариации “лишнего человека”, живущего в иных условиях, вырастающего на иной социально-психологической почве».¹ Чирков усматривал в образе подпольного человека связь с «байроническим типом» в русской и западной литературе, а в рассуждениях антигероя — «метафизический бунт байроновского Каина против мироздания <...> однако в предельно измельчённом виде».²

Последняя оговорка Чиркова очень существенна. Достоевский живёт в эпоху торжества презренного «материализма» — в старом понимании этого

* Зачеркнутый абзац из рукописной редакции.

¹ Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М., издательство «Наука», 1967, стр. 52—53.

² Там же, стр. 53.

слова: торжества материального преуспевания в ущерб нравственному идеализму. Романтический герой осмеян, оплеван, он даже осмеивает сам себя, загнан в подполье. Но и в самом последнем падении романтическая философия не умерла, она проявляет колоссальную живучесть. Чирков заблуждался, говоря, что в «Записках из подполья» «отражается процесс развенчания романтика, который проходит через западноевропейскую и русскую литературу после 40-х годов».¹ Суть дела гораздо сложнее: Достоевский в своей повести начинает своеобразную реабилитацию романтической философии вопреки глубочайшему падению романтика.

«Лишний человек» в русской литературе всегда был выделен интеллектуально и социально, он стоял на «высоком пьедестале», по словам Добролюбова. Дискредитация романтика шла по двум линиям: по линии интеллектуального перерождения и по линии социального падения. Если Александр Адуев в первом романе Гончарова достигал буржуазного успеха за счет измены романтизму, если Обломов кончал и социальной, и духовной деградацией, если мещанский романтизм мадам Бовари потрясюще примитивен, то для подпольного человека Достоевского характерно колоссальное напряжение философского размышления, своего рода космогонизм, в условиях полного социального унижения. Это трагикомическое несоответствие сближает интересующий нас образ с фигурой, весьма далёкой от «лишних людей»: с титулярным советником Поприциным из «Записок сумасшедшего» Гоголя. С темой романтического бунта в повести Достоевского сливается тема «маленького человека».

В «Записках сумасшедшего» Гоголь показывает превращение ничтожного обывателя в личность, болезненно раздувающую своё новообретённое достоинство до степени мании величия. Бунт подавленной личности возможен только в безумии (или в предсмертном бреде Акакия Акакиевича). Гоголь создал гениальную «историю болезни», рисуя постепенное превращение Поприщина из холопа в романтического «высокого безумца».²

Этот процесс, длящийся во времени, дан у Достоевского как единовременное состояние и развёртывается экстенсивно — в подпольном человеке «трус и раб» сосуществует с яростным разоблачителем мирового зла. Роль безумия играют в «Записках из подполья» исступлённые мечты подпольного идеолога о красоте, власти и славе. Поприцин мнит себя испанским королём; подпольный человек в своих мечтах «разбивает ретроградов под Аустерлицем»; он стоит перед своим лакеем, скрестив руки *à la Napoléon*, то есть почти неосознанно сравнивает себя с Наполеоном. Можно выразиться на языке современной психиатрии, что у подпольного человека мегаломания уравнивает

¹ Там же, стр. 54.

² В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.—Л., изд. «Наука», 1966.

ся «критикой». Но в целом трагикомизм подполья сродни трагикомизму «Записок сумасшедшего».

Итак, в образе подпольного человека душевная раздвоенность и доведённый до предела разъедающий самоанализ («лишний человек») сливаются с болезненным протестом против социальной униженности («маленький человек»). Образ возникает на пересечении двух больших традиционных тем русской литературы. Это отнюдь не умаляет своеобразия типа, созданного Достоевским. Полярные противоречия, на которых строится образ, не только гиперболизируются, но и философски осмыслены, «идеологизированы», если можно так выразиться.

Наши рассуждения по необходимости схематичны, однако они не являются чем-то искусственным. Восприятие подпольного человека как романтического философа свойственно было ещё Н. М. Чиркову¹, давшему убедительное обоснование этого взгляда. Что касается генетической связи образа подпольного человека с «униженными и оскорблёнными», то эта мысль может показаться кощунственной, но её не следует столь расширять. Прямой предшественник подпольного человека — не Макар Девушкин и не гордый старик Ихменев, а Фома Фомич Опискин, озлобленный шут, превратившийся из жертвы в палача. Спрашивается, кто такой Фома Фомич? Это уже подпольный человек, но без его философской напряжённости; в то же время он весьма напоминает Поприщина, остановившегося на низшей ступени безумия. Конечно, ход мыслей Достоевского был далёк от таких упрощающих сокращений художественной преемственности; конечно, наше построение схематично. Но высказанную выше мысль о синтезе двух больших тем русской литературы в «подполье» следует воспринимать как своего рода рабочую гипотезу, требующую дальнейшей проработки. Её историко-литературный аспект сводится к мысли, что подпольный человек Достоевского, при всей оригинальности и новизне этого образа, многим обязан высочайшим традициям русской литературы, идущим от Пушкина и от Гоголя.

Это может явиться одним из объяснений того сложного явления, каким представляется сочетание реализма и романтизма в творчестве Достоевского.*

Достоевский создаёт образ подпольного человека, исходя из своих наблюдений над русским интеллигентским «похмельем» в период наступления революции, с одной стороны, и в то же время, исходя из своих собственных идейных исканий, порождённых общим кризисом буржуазного гуманизма. В наше время можно считать общепризнанным, что в романах Достоевского идея — это «сущность героя». Характер формируется как функция идеи, всецело завладевшей человеком. Герои Достоевского живут только для того, чтобы

¹ См. Н. М. Чирков. Цитированное произведение, стр. 52—56.

* Из фрагментов рукописной редакции.

«мысль разрешить». Эти идеи волнуют самого писателя, и герои мучаются его собственными проблемами.

Но собственные проблемы Достоевского рождались из той же самой исторической действительности, они не противоречат фактам этой действительности. Селекция фактов у него шла параллельно с развитием его собственных идей. Достоевский был жадным читателем газет, охотником за чрезвычайными происшествиями, ловцом анекдотов и коллекционером скандальных процессов. Как известно, ещё в Семипалатинске газетный анекдот послужил источником сюжета повести «Дядюшкин сон».¹ В мелких случайностях, анекдотах, событиях повседневного быта Достоевский видел выражение идей времени; держа в руках газету, он стремился вычитать между строк драгоценную информацию о движении этих идей. Покушалась ли Каирова на жизнь соперницы, сёк ли Кронберг семилетнюю дочь или швея Борисова бросалась из окна с образом богородицы в руках, Достоевский во всём видел противоборство идей, подхватывал, додумывал, развивал событие, порой доводя его осмысление до космогонических масштабов («Кроткая»). Эта стадия его работы отлично видна в «Дневнике писателя». Достоевский творчески осмысливал текущую историю нравов.

Эта метаморфоза неизбежно предполагала страстную субъективность писателя. Он смело деформировал факты и вкладывал в реальные события свои собственные идеи (лучший пример этого — история мнимого отцеубийцы Ильинского в сопоставлении с романом «Братья Карамазовы»). Характер у Достоевского — результат слияния факта с философской идеей.

И. С. Тургенев, например, видел сначала лицо героя, задумывался над его характером, образованием, происхождением, группировал вокруг него других героев, а уж затем составлял фабулу рассказа: это была для него, по свидетельству Генри Джеймса, «самая неприятная часть работы». У Достоевского характерный конфликт являлся прежде всего, множество отдельных интриг теснилось в его черновиках, он связывал, соединял их, не всегда справляясь с ними до конца («Идиот» и «Подросток» — образцы «непокорности» подчинённых сюжетных линий). Идеи Достоевского и реальные, характерные конфликты из жизни равноправны в своём качестве творческих факторов создания характеров. Можно сказать, что эти характеры создаются функционально от идеи, но, по воле автора, разыгрывают драмы, подобные которым мы встречаем на каждом шагу.

В «Записках из подполья» сконцентрирована одна из важнейших философских дискуссий эпохи. Первая часть повести — парадокс о свободе воли и необходимости. Как уже было сказано, для Достоевского поражение революции

¹ Л. М. Лотман, Г. М. Фридлендер. Источник повести Достоевского «Дядюшкин сон». — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.—Л., 1959.

онного движения означало крах просветительской философии, поражение разума. Более того — весь ход европейской истории, с неумолимым продвижением колесницы Джаггернаута по ступицы в крови, толкал Достоевского к отказу от фаталистического приятия необходимости, характерного для эпигонов рационализма. В известном смысле именно ужас перед капиталистическим будущим порождал в Достоевском ненависть к метафизическим системам абсолютного детерминизма и одновременно страстные поиски веры, желание уверовать в бога: бог для Достоевского — это возможность исторического чуда. Железная необходимость метафизического материализма означала рабство, а бог — свободу.

Оторванные от народа русские интеллигенты, в понимании Достоевского, пытались разрешить проблему свободы, убегая от действия, скрываясь в «подполье», что в истории означало отказ от гражданской активности. Достоевский показывал своею повестью, что подпольная «свобода» (свобода неучастия, «незавербованности», по слову Сартра) даёт лишь острое сознание безвыходного тупика, но не является подлинной свободой. Свободное самоутверждение личности возможно лишь в социальной среде, между тем, самоизоляция и демонстративная пассивность — принципы, на которых зиждется «подполье». В нём проблема свободы воли неразрешима.

«Подполье» у Достоевского — философский символ «беспочвенности» (оторванности от народа) русской разночинной интеллигенции 60-х годов. Сведение двух исходных посылок: символизация исторического факта и конкретизация философской идеи — такова сущность творческого процесса Достоевского.

Философская проблематика «Записок» характерна для русской интеллигенции того времени. Например, 3 мая 1864 профессор Никитенко записал о своём дневнике: «Вчера у меня был сильнейший спор с Чивилёвым — странно сказать — о свободе воли». Профессор Чивилёв, воспитатель сыновей царя Александра II, убеждал своего коллегу, что «свобода воли есть иллюзия». Годом раньше «Медицинский вестник» опубликовал «Рефлексы головного мозга»: в этой знаменитой работе И. М. Сеченов посвятил последний параграф опровержению идеи свободы воли (волевой акт — «психический рефлекс»). Учение, прогрессивное в психологии, не всегда играло аналогичную роль в социальной жизни. Случай Белинского повторялся вновь и вновь, но далеко не с таким успешным исходом.

Этические проблемы волновали всё русское образованное общество. Вопрос о смысле жизни занимал и революционных демократов. Огромный интерес вызывает письмо Некрасова к Льву Толстому от 5 (17) мая 1857 года, где поэт спрашивает молодого писателя, искренно ли он убеждён, что «цель и

смысл жизни — любовь (в широком смысле). «Без неё нет ключа ни к собственному существованию, ни к сущ<ествованию> других, и ей только объясняется, что самоубийство не сделалось ежедневным явлением», — пишет Некрасов. Далее он говорит, что когда начинает томить мысль о бесцельности жизни», единственным спасением становится любовь к людям. «Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много. На этом одном можно с ума сойти. Но вот вы замечаете, что другому (или другим) нужны вы — и жизнь вокруг получает смысл, и человек уже не чувствует своей сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука. <...> Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя, как единицу — и вы придёте в отчаяние».¹

Это говорит один из самых умных и усиленно сознающих русских людей XIX столетия. Экзистенциальные проблемы суммированы Некрасовым великолепно: тут и «трагедия конечности» («страшного и обидного в этом много», именно обидного), и мысль о бесцельности жизни, и острое сознание, что индивидуализм ведет к отчаянию, безумию, самоубийству. Мысли Некрасова родственна идея Достоевского, а его решение («любовь») перекликается с художественными решениями романов писателя.

Можно было бы привести и другие примеры остроты проблем индивидуального существования в России середины XIX века. Представляется явным, что идеи Достоевского не носили книжного, отвлечённого характера, а так сказать, носились в воздухе. И реальная историческая ситуация («подполье»), и жгучие проблемы смысла жизни принадлежали самой действительности. Достоевский лишь гиперболически заострил как ситуацию, так и постановку проблемы: сделал подполье символом духовного одиночества русской мелкобуржуазной интеллигенции, решение проблемы — необходимым условием выхода из этого тупика, и состояние изоляции, — и эти два полюса соединил в парадоксальном, нетипичном для повседневности сочетании. Именно соединение крайностей без промежуточных, переходных форм составляет секрет выразительности образов Достоевского.

Так разрешается вышеуказанное противоречие. Действительно, характер у Достоевского — функция идеи; действительно, он в то же время отчасти предопределён драматической ситуацией. На встречном движении этих противоречивых тенденций основано изображение героя-идеолога, трагического мыслителя. Положение: идея есть формообразующее начало характера у Достоевского — следует дополнить следующим: принципом создания характера является парадокс.

¹ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. X, М., 1952, стр. 334—335.

Само это слово в последнее время приобрело у нас тончайший эмоциональный оттенок порицания. Слово «парадоксальный» стало чуть ли не синонимом «нелепый» или «ложный». Правильно ли это? Думается, нет. В современной формальной логике парадоксом называют два взаимоисключающих, но в равной мере доказуемых суждения. В историко-философской ретроспекции парадокс представляется одним из ранних прорывов диалектики в додиалектическом, метафизическом мышлении. Парадокс не чужд философствованию великого Дидро. Парадокс в искусстве — это своего рода мина, неожиданно взрывающая крепость традиционного представления. В творчестве Достоевского парадокс является столь распространённым приёмом, что ни Оскар Уайльд, ни Анатоль Франс не могут соперничать с русским романтиком по части любви к парадоксу.

Так, первая часть «Записок из подполья» — это парадокс о свободе воли и мировой необходимости: рассказчик не утверждает, что последней не существует, он «просто» не желает ей подчиняться, поскольку необходимость лично унижает его. Стиль подпольного человека изобилует парадоксами, и Достоевский сам называет его «парадоксалистом». Но ведь ничуть не меньше этого персонажа любит парадокс и его творец. В произведениях Достоевского щедро рассыпаны парадоксальные эпитеты и близкие к ним оксюморонные словосочетания. В поведении многих героев Достоевского бросается в глаза парадоксальная реакция: в критические моменты они ведут себя не так, как обычно поступают люди, а совершенно неожиданным образом.

Эту особенность первым отметил И. С. Тургенев: «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблён, у него бьётся сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это всё общие места. А у Достоевского всё делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться... А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешёвое средство прослыть оригинальным писателем».¹

Тургенев остроумен, но несправедлив. Парадоксальная реакция героев Достоевского — не дешёвый трюк, основанный на опрокидывании банальности, а выражение принципиального противоречия между шаблонной оценкой ситуации героев и владеющей ими «новой идеей». Только в силу внутренней логичности парадоксы действия производят столь сильное впечатление. Например, сцена заушения Ставрогина в «Бесах», когда герой хватается Шатова за плечи, но тотчас отдёргивает руки и скрещивает их за спиной, открывает колоссальную силу ставрогинской идеи: позже мы узнаём, что эта идея — самонаказание, испытание души добровольными «бременами». Парадоксальная ре-

¹ С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, 1965, стр. 335.

акция Ставрогина внутренне логична, а именно по законам его собственной логики.

Достоевский возвёл сюжетную неожиданность в принцип творческого процесса. Он не знал, как поведут себя герои, и бесконечно варьировал планы, что доставляло ему острое наслаждение. «Дело ничто, план — всё». В сюжете это выражается в парадоксальной реакции героев, в недетерминированности их поступков. Парадоксальная реакция символизирует свободу воли человека. Человек есть неожиданность, человека нельзя предсказать. *Пути человеческие неисповедимы*. Человек в произведениях Достоевского не часть природного мира, стремящегося к слиянию с ним, как у Толстого, а творческая личность, противопоставляющая себя миру.

Диалектический художественный эксперимент не заканчивается провозглашением истины. Принципиальная незакрытость, внутренняя диалектика мысли Достоевского (не антиномичность). Он вскрывает противоречивость всего Сущего, Бога, мысли, человека.*

Парадокс — один из самых универсальных приёмов искусства Достоевского, начиная от речи героев и самого автора и кончая построением образа или даже части произведения. Почти все крупные образы Достоевского парадоксальны по существу: интеллектуальный убийца, святая проститутка, «трагическая куртизанка» (выражение Л. П. Гроссмана), душевнобольной мудрец, «не-терпеливый нищий» (слово Достоевского), философствующий ростовщик и т. д.

Образ подпольного человека есть парадоксальное соединение социально-психологической ситуации разочаровавшегося шестидесятника с идеологией свободы воли и эстетизированного морального бунта — идеологией свободы позднего романтизма. Современники восприняли этот образ скорее как фантастический, но впоследствии он оказал сильное влияние на русскую и западную литературу от Ф. Сологуба («Мелкий бес») и Л. Андреева («Тьма») до Альбера Камю («Чужой») и Сартра («Тошнота»). Люди современной эпохи воочию убедились, что в мире существуют норы, в которых скрежещут зубами одичалые «романтики подлости». И жизненная ситуация, описанная Достоевским, и экзистенциальные проблемы его персонажа стали в XX веке ещё более реальными.

Таким образом, философский антиисторизм Достоевского не мешал ему создавать произведения, отразившие в своеобразном преломлении не только эпоху 60—70-х годов прошлого века в России, но эру капитализма вообще с её отчуждением и духовной изоляцией людей. Образ подпольного человека при всей своей фантастичности — это в высшей степени достоверный реалистический образ.

Отвергает ли Достоевский причинность? Нет. Но он вводит в роман

* Из рабочих заметок.

те вулканические силы, законы которых ещё не познаны. Бессознательное. Это и ломает внешнюю причинность.

Достоевский изображает явления, корни которых не известны ему самому. Психическая жизнь человека была тогда исследована в основном в её высшей стадии. А всё остальное? Достоевский понял, что поведение человека нелогично. Почему? Он строит свои объяснения, он выдвигает гипотезы, он *фантазирует*. Психологическая фантастика; двойственность и драматизм человеческой психики в их крайних проявлениях.

Достоевский — один из крупнейших предтеч научной фантастики в литературе XX века. Он не психолог. Психологические акты — его материал, но он не анализирует психику, он фантазирует, он строит фантастические психики. Первая из них — подпольный человек.*

II

По Достоевскому, проблема свободы в «подполье» неразрешима. На этой первой стадии индивидуального развития личность лишь достигает понимания своего абсолютного одиночества. Следующий шаг к свободе — это её реализация в произвольном акте. Выйти за пределы бесконечного кругооборота, разорвать порочный круг «диалогизированного сознания» можно лишь путём решительного выбора, определяющего место героя в социальной среде.

Поэтому роман «Преступление и наказание» является закономерным этапом эволюции Достоевского, продолжением и развитием «Записок из подполья».

Метафизический бунт одинокого мыслителя выходит из «подполья» на поверхность земли. Переход от самоанализа к действию и составляет тот качественный скачок, в результате которого «антигерой» становится героем. Реализация метафизического бунта в бытовом плане служит завязкой трагедии, а содержание этой трагедии — отчаянная внутренняя борьба героя. Поэтому финальное поражение героя есть в то же время победа Раскольникова — победа над самим собой. В результате действия романист «находит в человеке человека», если употребить его известное определение. Герой переживает трагедию духа, и роман Достоевского становится его первым «романом об идеях».

До 1866 года философия и искусство сочетались не раз, и вполне успешно: достаточно вспомнить «Кандиду» Вольтера, «Фауста» Гёте... Но в этих произведениях искусство служило формой выражения мировоззрения автора, отвлекалось от изображения конкретно-исторической действительности и раскрытия психологии личности. Сентиментализм и роман-

* Из рабочих заметок.

тизм, развивавшие психологический анализ, не могли возвыситься до философских проблем своего времени, так как были принципиально антирационалистичны, в целом враждебны великой философии Просвещения и её культу разума.

Реализм XIX века, наследник и рационалистического мышления, и романтизма, оказался в наиболее выгодных условиях для воссоздания идейной борьбы эпохи через изображение психологии борющихся героев. Отвлечённые категории добра и зла, абсолютного и относительного, свободы и необходимости, красоты и низменности утрачивают свой символический облик и выступают в конкретно-чувственных формах жизненной борьбы исторически обусловленных личностей. В творчестве великого французского реалиста Бальзака начинает складываться философский роман. Это прежде всего «Шагреневая кожа», ещё отмеченная печатью романтической, сказочной фантастики. Это «Поиски абсолюта», блестящий социально-психологический анализ одинокой гениальности в трезвом практическом мире. Это, наконец, «Неведомый шедевр», произведение, которое не имеет себе равных и может смело спорить с любым трактатом по эстетике или психологии творчества.

Но всё же все эти произведения Бальзака лишь предвещают социально-философский роман: «Шагреневая кожа», благодаря мистическому допущению, образующему сюжет, выпадает из «Человеческой комедии»; в «Поисках абсолюта», рисующих идейную одержимость естествоиспытателя, слабее собственно философское начало; «Неведомый шедевр» помещён в чисто условную Францию XVII века, по сути дела вынесен из всякого исторического времени и социальных связей. Его социально-исторический детерминизм лишь подразумевается и принадлежит вовсе не времени Пуссена и Френхофера, а времени Бальзака и Делакруа.

Бурное развитие русской литературы XIX века, слияние в ней самых различных идейно-художественных традиций, расцвет русского реализма, разработка методов психологического анализа личности в сочетании с социальной и философской углублённостью — таковы факторы, подготовившие роман Достоевского. Историк литературы не в праве пренебрегать и биографическими факторами в изучении искусства: Достоевский с детства сочетал в себе культ классики (от Корнеля до Пушкина) и романтические увлечения (от Шиллера до Гофмана); он прошёл через школу Гоголя и Белинского, впитал в себя идеи утопического социализма, пережил катастрофу петрашевцев и духовное крушение в годы омской каторги. Сравнявшись с самыми униженными жертвами николаевского террора, он на деле, фактически разделил судьбу своего народа. Интеллектуалист, испытывавший на себе позор физических унижений и принудительного труда, он взлелеял необычайное чувство личной, страстной ненависти к исторической необходимости, к мировому злу, а также глубоко интимную тоску о свободе личности. Тяжёлая болезнь (эпилепсия) развила в нём острое понимание всякого человеческого страдания, физического, психического или морального; это понимание и пристальное самонаблюдение больного писателя дали ему инструмент для ювелирного психологического анализа, своего рода «микроскальпель» для анатомирования ущербных человеческих душ.

Достоевский прекрасно понимал детерминированность человеческой психики, однако, в отличие от Тургенева (повесть «Переписка»), не делая из этого фаталистических выводов, возлагая на мыслящего индивида великую ответственность свободного выбора. Этот выбор реально существовал в истории XIX века: пассивное подчинение общему течению или сопротивление среде, консерватизм или революция.

Сохранив утопические идеалы молодости, Достоевский стал иступлённым мечтателем о «золотом веке», о счастье всего человечества — то есть революционером в теории — и охранителем традиционных социальных институтов, анτισоциалистом — то есть консерватором на практике. Это противоречие он пытался ликвидировать при помощи христианской религии, точнее при помощи своеобразно интерпретированного православия, которое сочетало моральный ригоризм протопопа Аввакума с широким всепрощением в духе романтизма Байрона и Гюго. Нападая с этих позиций на буржуазное общество, Достоевский переводил социально-историческую проблематику в морально-философский план и стремился заменить революцию общества революцией совести.

В этом хаосе буруевающих писателя противоречивых идей не было места никакой категоричности, никакому сколько-нибудь прочному решению: Достоевскому ясно было лишь одно, что всякое спокойствие позорно, что всякая удовлетворённость недостойна мыслящего человека, что существующий мир нестерпим. Поклонник Пушкина, он даже и помыслить не мог о достижении безвозвратно ушедшей гармонии и ясности. Душа писателя являла собой картину битву противоположных философий и систем — эту картину отразили и его романы.*

В «идеологических романах» писателя нет одной всеобъемлющей философской системы: Достоевский рисует борьбу противоположных философских идей, в принципе равноправных для него. Философию «Преступления и наказания» нельзя вычитать из речей действующих лиц. В прошлом подобные попытки не раз вели к отождествлению того или иного героя с автором. Отношение Достоевского к противоборствующим идеям проявляется в том, как строится жизнь этих идей в романе, выявляется в организации романного мира.

В действие романа не входит та предварительная работа мысли, которая привела Раскольникова к бунту. На первой же странице мы застаём его уже созревшим отрицателем мировой необходимости. Однако текст романа даёт материал для мысленного воссоздания исходной ситуации Раскольникова. И мы обнаруживаем, что по ряду признаков эта ситуация напоминает «подполье».

На первый взгляд, перед нами совершенно иной человек. Коллежский асессор из «Записок» сам рекомендует себя «трусом и рабом», Раскольников горд и смел, даже в лохмотьях «замечательно хорош собою». Но он, как и его предшественник, ненавидит окружающую его среду, задыхается в ней, бежит от неё.

* Из машинописи статьи «Наполеоновская идея и культ страдания в романе “Преступление и наказание”».

Вот почему он бросает университет, порывает с людьми, замыкается в своей комнатке, похожей на гроб. «Он решительно ушёл от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нём желчь и конвульсии».¹ Вспомним, что «скорлупа» — один из синонимов «подполья», и впервые это слово появилось в повести 1864 года: «Моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр». Вспомним о войне подпольного человека с лакеем Аполлоном. Эпизод, в котором Раскольников, измученный одиночеством, приходит к Разумихину и так же внезапно уходит, напоминает сцену встречи подпольного человека с его бывшими товарищами.

«Подполье» Раскольникова — это лишь начальная стадия его бунта. В самоизоляции героя сказывается его отчаяние перед рутиной социального зла, неприятие мировой необходимости. Подпольный человек, едва получив небольшое наследство, бросил службу; Раскольников без всякого наследства бросает университет. Оба ненавидят эти «необходимые» занятия. Раскольников субъективно должен восстать. Он бунтует против мирового порядка: это должен быть дерзновенный, титанический бунт, подобный бунту байроновского Каина или Карла Моора из «Разбойников» Шиллера. В черновых набросках к «Преступлению и наказанию» упомянут даже благородный разбойник из Нодье — таинственный Сбогар. Но это не просто бунтарь, одинокий изгой в чёрном плаще, а романтический философ, который должен доказать самому себе, что он не «тварь дрожащая» (выражение Пушкина в «Подражании Корану»), а «право имеет» — то есть право действовать внеисторически.

Раскольников стремится к добру и хочет уничтожить зло, но если зло необходимо, а свобода воли — иллюзия, то личное деяние бесплодно и бессмысленно. Антиномическое мышление Раскольникова (*aut Caesar aut nihil*) видит лишь абсолютную свободу или абсолютную необходимость, взаимно исключаящие друг друга. Утвердить своё «я», на деле самому себе доказать свою свободу значит доказать свободу человека вообще, разоблачить «большую ложь» о необходимости зла. Самоутверждение Раскольникова сливается с гуманистической задачей — с открытием пути к победе добра над злом. Итак, бунт Раскольникова по своим целям является гуманным и оправданным; Достоевский поделился с героем собственным непримиримым отрицанием жестокости мирового закона.

Однако гуманным целям бунта противоречат антигуманные средства. Примером свободной личности, попирающей моральные законы, для Раскольникова становится Наполеон. Раскольников не желает смириться с мыслью, что человек — раб слепой необходимости. Если принять неизбежность социального

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. V, 1957, стр. 32.

зла и тщету индивидуального деяния, то исчезнет смысл всякой борьбы за счастье близких людей. Между тем, он горячо любит мать и сестру и сочувствует всякому людскому горю. Оскорбление Дуни Свидригайловым и её предполагаемый жертвенный брак с Лужиным возмущает гордую душу Раскольникова. Но что толку в бессильных протестах? Нельзя начинать какое-либо дело, заранее считая его обречённым на неудачу. Эта чёткая предпосылка логически ведёт за собой мысль, что прежде всякой борьбы необходимо опровергнуть теорию абсолютного детерминизма. Является ли человек свободным в своих поступках или он целиком предопределён? Раскольников внутренне предпочитает первое, но в качестве студента материальной эпохи, эпохи точных наук, он внутренне обязан проверить идею на опыте. Условия эксперимента точно определены: это должно быть произвольное нарушение необходимости. С какими её проявлениями чаще всего сталкивается человек? С традиционными принципами общежития, с моралью. Итак, для жизненно важной проверки идеи свободы воли Раскольникову необходимо переступить через черту моральных запретов, «убить принцип», говоря его же словами. Если это окажется возможным, значит — невозможного не существует. Наполеон однажды сказал: «Я всё могу». Раскольников сравнивает себя с Наполеоном.

В современном советском литературоведении распространено мнение, что введение наполеоновской идеи в роман «Преступление и наказание» вызвано публикацией в 1865 году русского перевода «Истории Юлия Цезаря» — псевдонаучного трактата, написанного императором Наполеоном III и представлявшего собой апологию цезаризма в духе вульгарного гегельянства. Отнюдь не отрицая возможной роли этой публикации в усилившемся интересе Достоевского к Наполеону, я считаю важным подчеркнуть, что тема Наполеона является давней темой писателя и к тому же именно в 1865 году интерес его к этой теме получил новый побудительный толчок, несравненно более важный, чем книжка Луи Бонапарта. Однако здесь необходимо сделать отступление для исторического обзора этой темы.

Культ Наполеона в Западной Европе возник сразу же после его падения. Бурбоны во Франции с одинаковой ненавистью набросились на всё, оставленное им как революцией, так и Наполеоном. В эпоху реакции, когда над поверженной Европой воскресли призраки прошлого века и воцарились ничтожные «маркизы де Караба», вроде осмеянного в песенке Беранже, наполеоновская империя стала представляться героической эпохой буржуазии. Такое объяснение подтверждается выводом Карлейля из его размышлений о Наполеоне: «“La carrière ouverte aux talents” — таково великое и истинное дело, которое он оста-

вил в крайне несовершенном, незаконченном виде...»¹. Иными словами, исторический образ Наполеона превратился в великую иллюзию, будто каждый одарённый человек может повторить его путь; в иллюзию, которая в XX веке породила миф о миллионерах, выбившихся из чистильщиков сапог. Это миф о буржуазной демократии, которую её апологеты до сих пор называют «обществом равных возможностей». В пору своей молодости этот миф назывался наполеоновской легендой. Воплощение революции, «Робеспьер на коне» (по выражению мадам де Сталь), французский император стал кумиром европейского романтизма.

Певец свободы, враг тирании, Байрон с детских лет преклонялся перед Наполеоном, в котором видел живое воплощение того волевого, титанического характера, который он воспевал в своих поэмах. Вполне понимая деспотизм своего кумира и порицая его попеременно с восторгами, великий поэт романтизма видел в Наполеоне психологическое родство с самим собой. В то же время байроновская идеализация личности Наполеона связана с отрицанием реакции в Европе, наступившей после битвы при Ватерлоо.

Беранже и Гюго, Гейне и Дюма, Бальзак и Стендаль, Байрон и Пушкин — все крупнейшие писатели Европы отдали дань культу Наполеона, изображая его как любимого народного вождя, в ореоле военной славы и фантастического великодушия. Но в творчестве великих реалистов Бальзака и Стендаля происходит важная метаморфоза: наполеонизм из субъективного переживания художника становится предметом объективного изображения.

Как известно, Бальзак в своём кабинете сделал надпись к бюсту Наполеона: «Довершить пером то, что он начал мечом». И всё же, несмотря на это преклонение, Бальзак в целом ряде романов и рассказов «Человеческой комедии» сумел создать объективную картину Империи и (что для нас особенно важно) критически осмысленное изображение культа Наполеона в эпоху Реставрации. Автор «Отца Горио» и «Утраченных иллюзий» делает смелые сопоставления, называя своего Вотрена «Наполеоном каторги». Молодые честолюбцы Бальзака учатся у Наполеона решительности и неразборчивости в средствах ради достижения цели: для Растиньяка, например, Наполеон — уже не столько исторический деятель, сколько «le professeur d'énergie». Преклоняясь перед Наполеоном, герои Стендаля отнюдь не обязательно следуют его политическим традициям: однако они наследуют его циничную жизненную философию. В романах Бальзака и Стендаля индивидуалистические тенденции показаны как своеобразное развитие наполеоновского эгоцентризма.

¹ Томас Карлейль. Герои, почитание героев и героическое в истории. СПб., издание В. И. Яковенко, 1908, стр. 260.

Это объективное отношение к теме Наполеона в большей мере свойственно Пушкину. Интересно уже повторяющееся у него сопоставление Наполеона и Байрона как двух кумиров романтического поколения 20-х годов. В 1824 году в стихотворении «К морю» («Прощай, свободная стихия!») Пушкин оплакивает Наполеона и Байрона.

Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.

«Другой» — это слово Пушкина очень значительно: оно означает, что первый (Наполеон) тоже отнесен поэтом к «гениям», «властителям дум». Но через несколько лет это сопоставление повторено уже в объективном реалистическом описании: в сельском кабинете Евгения Онегина Татьяна видит портрет лорда Байрона —

И столбик с куклою чугуновой
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Портрет Байрона и бюст Наполеона — это уже характеристика умонастроения Онегина, разочарованного романтика, скептика, индивидуалиста. А во второй главе романа «Евгений Онегин» имя французского императора употребляется как символ индивидуализма:

Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.

А кто такой Германн, «лицо истинно романтическое», с профилем Наполеона и душой Мефистофеля? Этот инженерный офицер, чьё сходство с французским императором поразило даже Лизавету Ивановну, «имел сильные страсти и огненное воображение». Германн — это Наполеон за игорным столом, это Игрок. Общеизвестно, какое восхищение испытывал Достоевский перед «Пиковой дамой» и в особенности перед образом Германна.

В русской литературе пушкинская интерпретация наполеоновской темы является классической, образцовой. Ни Лермонтов, ни Тютчев не достигали такой глубины и диалектичности в трактовке Наполеона, как Пушкин. Однако дальнейшее развитие русской литературы вызвало к жизни новые интерпретации этой темы. Развитие буржуазных отношений в России по-новому ставило

вопрос об индивидуализме, о «маленьких Наполеонах». Уже у Гоголя в «Мёртвых душах» появляется одна удивительно глубокая комическая деталь: в глухом российском захолустье Чичикова принимают за переодетого Наполеона. Это смешно, но это отнюдь не юмор нелепости.

Молодой Достоевский использовал имя-символ, создавая комические контрасты гоголевского типа. У него взбешённый Марк Иванович приступал к господину Прохарчину с вопросом: «...Для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой?.. Наполеон вы, а? Наполеон или нет? Говорите же, сударь, Наполеон или нет?».

В «Записках из подполья» парадоксалист в своих мечтах «разбивает ретроградов под Аустерлицем». В другом месте повести упоминается, что он стоял перед своим лакеем со сложенными *à la Napoléon* руками. Эти упоминания не случайны: Достоевский стремится подчеркнуть трагическое несоответствие между крайним индивидуализмом своего антигероя и ничтожностью его положения и поступков.

В «Преступлении и наказании» Достоевский отчасти приближается к пушкинской трактовке темы Наполеона. Давний вопрос Марка Ивановича: «Наполеон или нет?» — наполняется трагическим содержанием. С этим вопросом как бы обращается к себе Раскольников. Но в отношении Достоевского к герою сквозит местами скрытая ирония, как это замечательно показал Я. О. Зунделович в своём анализе романа.¹ Таким образом, трактовка наполеоновской темы в «Преступлении и наказании» сочетает обе линии решения этой темы в русской литературе: пушкинскую и гоголевскую. Отношение Достоевского к «наполеоновской идее» двойственно: история Раскольникова — это трагедия сильной личности, осложнённая авторской иронией.

Ф. Е. Евнин отметил, что русский перевод «Истории Юлия Цезаря» и полемика вокруг этой книги в русской прессе не могли остаться вне поля зрения Достоевского.² Это утверждение не вызывает споров. Но при этом наши исследователи обходят молчанием несравненно более вескую побудительную причину, которая не могла не повлиять на замысел «Преступления и наказания» и на роль наполеоновской темы в этом романе. Общеизвестно, что замысел романа о Раскольникове оформился у Достоевского летом 1865 года, в Висбадене, после катастрофического проигрыша на рулетке. Там же, в отеле «Виктория», писатель начал первый вариант романа в форме повествования от первого лица. Эту рукопись он впоследствии уничтожил. Между тем, «Русский вестник» за 1865 год в № 1 и 2 уже начал печатание романа графа Толстого «Тысяча во-

¹ Я. О. Зунделович. Роман Достоевского. Ташкент, 1963, статья «О стиле романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», стр. 10—61.

² «Творчество Достоевского». М., 1959, стр. 154.

семьсот пятый год» (начало будущего романа «Война и мир»). Трудно представить себе, чтобы Достоевский за весь 1865 год не удосужился прочесть начало романа Толстого. Почему же вздорная книга Луи Бонапарта должна была заинтересовать его больше, чем «1805»? Представляется ошибочной позиция тех советских литературоведов, которые, отмечая полемику с идеями цезаризма в романе Достоевского, не замечают не менее важной скрытой полемики с философией Толстого, с его историческим фатализмом, с его отрицанием роли личности в истории и далеко идущим презрением к интеллектуальным драмам личности, столь ничтожным — по Толстому — в сравнении с инстинктивной, «роевой» жизнью масс.

Для Достоевского, в отличие от Толстого, всемогущество мировой необходимости является предметом художественно-философского исследования; Достоевский не склонен принимать эту необходимость, он ищет путей её изменения. Это означает, в переводе на язык истории и политики, что он отвергает необходимость капитализма и необходимость революции. Автор «Преступления и наказания» сам для себя пытается решить вопрос об историческом деянии индивидуума, о свободе воли, о судьбах личности в изменяющемся мире.

Безвыходность философской ситуации Раскольникова раскрывается в эпизоде на Конногвардейском бульваре. Он бросился в драку, чтобы защитить опоённую и обиженную кем-то девочку от приставаний жирного сластолюбивого франта, которого он называет «Свидригайловым» (перенесение ситуации, посредством которого девочка тотчас ассоциируется с сестрой Раскольникова) — и вдруг «как будто что-то ужалило Раскольникова», резко обернув его мысли в диаметрально противоположном направлении: он с циничным смехом предлагает городовому оставить девочку в распоряжении франта. Парадоксальное поведение Раскольникова вполне объяснимо в свете мучительных раздумий, пронизывающих всё его сознание: имеет ли смысл помогать людям, вообще любить детей, если зло исторически неизбежно, если сластолюбивый франт целиком обусловлен «средой» и нисколько не виновен в своей природе, а девочка неизбежно обречена стать «жертвой общественного темперамента»? Интересна сама постановка вопроса: имеет ли смысл любить детей (ибо это адекватное выражение проблем Раскольникова)? Гуманизм перед рационалистическим экзаменом или мораль на суде разума — вот содержание внутренней борьбы героя. Для него признание внутренней необходимости (фаталистический детерминизм) ставит под вопрос само существование гуманизма.

Любовь к людям теряет смысл. Раскольникову нужно любой ценой разрешить антиномию разума и морали — ради себя, ради сестры и матери, ради Мармеладовых, ради девочки на бульваре, ради всего человечества, наконец! Не разрешив проблему свободы, нельзя ни действовать, ни жить.

Идея Родиона Раскольникова — свобода воли, которая метафизически противопоставляется необходимости. Просветительский материализм, отождествляя закономерность с необходимостью и отрицая объективный характер случайности, впадал в конечном итоге в фатализм. Утверждение бесплодности личного деяния человека (личность — продукт среды, свобода воли — пустая иллюзия) логически приводило к утверждению, что человек не несёт ответственности за свои поступки.*

Раскольников — дитя своего времени. То была эпоха банкротства философии Просвещения; сложившееся в Европе буржуазное общество оказалось, по словам Ф. Энгельса, «вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей». Домарксовский материализм с его характерной созерцательностью не мог удовлетворить представителей промежуточных социальных групп в их отчаянных поисках спасения от классовой гибели и пролетаризации. Железный вал отчуждения, под которым уже трескали кости европейской мелкой буржуазии, не мог быть остановлен прекрасным, но отвлечённым девизом Людвига Фейербаха: «Homo homini deus est».

Одинокая и дезориентированная личность жаждала действия, и эта жажда борьбы, этот индивидуальный бунт против общества, почти неизбежно выливалась в преступление.

Писарев ошибался, считая бунт Раскольникова простой «борьбой за существование» (модный в ту эпоху термин социального дарвинизма). Но в более высоком смысле Писарев прав: преступление, порождённое голодными блужданиями одинокого героя по площадям и улицам великого города, объективно отражает отчаянную борьбу мелкой буржуазии против капитализма, развивающегося с неумолимой неотвратимостью, и это тоже — борьба за существование, но**

Раскольников одержим примером Наполеона. Однако как характерен для этого «Наполеона» выбор непосредственного «объекта» первого удара. Почему он выбрал именно Алёну Ивановну, процентщицу, а не ювелира, не купчиху, не богатого чиновника? Выбор «объекта» не случаен. Бунт Раскольникова направлен не против государства или класса, а против всего мирового зла: последнее — мистифицированное понимание социального зла. Между тем, древняя традиция европейской культуры символизировала социальное зло именно в ростовщике.

В библейской моральной градации людских профессий ростовщик занимает низшую ступень. В Ветхом завете «лихва» рассматривается как грех (см. псалом XIV). Писатели древнего Рима восставали против ростовщичества. Катон Цензор говорил, что ростовщик вдвое хуже вора. В евангелии от Луки Христос учит ссужать без процентов. Мартин Лютер со своей грубой красочностью

* Из машинописи статьи «Наполеоновская идея и культ страдания в романе Достоевского “Преступление и наказание”».

** Из фрагмента другой машинописной редакции. Текст в конце абзаца оборван. — С. III.

бичевал ростовщичество в проповеди, которую цитировал позже Карл Маркс: «Нет на земле для человека врага большего (после дьявола), чем скряга и ростовщик»¹. Тихон Задонский, любимый из религиозных писателей Достоевского, говорил, что «лихва» противна любви христианской.² Таким образом, ростовщичество рассматривалось как занятие позорное и антихристианское.

Оно занимает видное место в европейской литературе («Венецианский купец» Шекспира, «Гобсек» Бальзака, «Наш общий друг» Диккенса и т. д.). В гоголевском «Портрете» ростовщик — слуга дьявольских сил. Тема ростовщичества входит в ряд произведений Достоевского, включая «Подростка» и «Кроткую». Для Раскольникова старуха-процентщица представляется «вошью», так как на ней лежит клеймо позора, всеобщей ненависти. Выбор жертвы преступления морально обоснован: не преступление, а именно этот выбор.

Как человек, разделяющий страдания народа, как гуманист, как христианин, Раскольников, естественно, ненавидит и проклинает старую процентщицу. Как последователь Наполеона он должен совершить произвольный акт вмешательства в жизнь. Социальный и личный факторы соединяются не в биологическом, а в социологическом смысле.

Великая иллюзия, имя которой — Наполеон, обладала особенной прелестью для мелкобуржуазного мышления: ведь лейтенант артиллерии, на какой-то период воскресивший империю Карла Великого, казался героем надисторического деяния, победителем самой необходимости. Его пример внушал надежду на возможность индивидуального воздействия, индивидуального вмешательства в исторический процесс. Раскольников замахивается не менее, чем на это: недаром он сравнивает себя также с законодателями древности — Ликургом и Солоном, основателем мировой религии — Магометом, создателем всемирной механики — Ньютоном. Оборванный петербургский студент нимало не заботится о недостаточности своих средств и возможностей; этот «титан мысли» считает, что теоретическое решение проблемы само по себе способно вызывать всемирные последствия. Главное — осуществить тот «первый шаг», которого люди больше всего боятся, как размышляет Раскольников.

И он должен сделать этот «первый шаг». Он предназначает себе роль «добротного Наполеона», если можно так выразиться, планируя стремительное возвышение любой ценой, пусть даже ценой крови, и затем неслыханные благодеяния для страждущего человечества. Однако из споров Раскольникова с Порфирием Петровичем после преступления мы уясняем, какое исключительное значение имеет для Раскольникова чисто философское решение проблемы. Он уже не думает об искупительных благодеяниях, он рассматривает себя как

¹ «Капитал», т. I, 1949, стр. 598.

² Часть примеров приведена по книге: R. Przybylski, «Dostojewski i przeklęte problemy», Warszawa, 1964.

новатора мысли, провозвестника новой великой идеи и в глубине души стремится влиять на исторический процесс через посредство новой, дерзкой философии. Раскольников, в понимании Достоевского, это Наполеон новой философии.

Душа Раскольникова, его «подсознание» протестует против кровавой мечты его, как это явствует из знаменитого сна о забитой лошади. Но гордый разум героя подавляет человеческие порывы сердца. Идея, всемогущая наполеоновская идея должна быть реализована! И вот, философ берётся за топор. Идея рождает преступление.

Чрезвычайно знаменательна сама фамилия «Раскольников»: напоминая о людях, восходивших на костёр за двуперстное знамение, она символизирует фанатическую преданность отвлеченной идее. Герой Достоевского — отдаленный потомок «огнепального» протопопа Аввакума, его характер — это неистовый, гордый и непреклонный характер русского раскольника XVII столетия, но только вместо старой веры одержимый новой — наполеоновской идеей. Противник буржуазного индивидуализма, якобы идущего на Русь вместе с западной цивилизацией, Достоевский строит образ трагического мыслителя на идейно-художественном противопоставлении двух начал: западного, индивидуалистического (Наполеон) и национального, русского (Аввакум).

Важность темы раскола в творчестве Достоевского неоднократно подчеркивалась в советской науке, например, такими учёными, как Л. П. Гроссман и М. С. Альтман; ещё раньше о важности этой темы говорил В. В. Розанов. В самом романе «Преступление и наказание» тема раскола органически заплетается в сюжет: «маляр из раскольников» Миколка Дементьев неожиданным признанием в убийстве старухи-процентщицы спасает героя от грозящего ему «сюрприза», то есть ловушки следователя Порфирия Петровича.

Итак, Раскольников чувствует, что он должен разрешить проблему свободы. Решив её, он сможет спасти мать и сестру. Оправдание преступного плана вредностью злобной старухи-процентщицы и возможностью последующих искупительных благодеяний на её деньги является дополнительным построением.

Достоевский с величайшей убедительностью рисует помрачение ума Раскольникова в момент преступления. Эту сцену пронизывает мысль о том, что преступление есть акт насилия над собственной личностью преступника. Убив двух беззащитных женщин, Раскольников убил человека в самом себе. Достоевский рядом намёков (например, параллели со смертью и воскрешением Лазаря из евангельской легенды) внушает читателю мысль о духовной смерти Раскольникова.

С момента убийства исчезает одна из его причин — чувство единства с людьми. Раскольников, по его словам, «принцип убил», тем самым он отрезал себя от человечества, в том числе от матери и сестры. Он не может им открыться: ведь они никогда не поймут, почему он это сделал. После их приезда в Петербург, внезапно найдя их в своей комнате, он падает в обморок. Присутствие этих любимых существ наиболее наглядно показывает герою его новое и абсолютное одиночество. Испуганные мать и сестра окружают его нежной заботой, но Раскольников знает, что не достоин их нежности, что ею он обязан лишь умолчанию, которое подобно лжи. Но эта ложь для него невыносима, он начинает их почти ненавидеть.

В то же время он не может жить без людей. В нём говорит потребность общения, потребность с кем-то разделить нравственное бремя. Две линии определяются в поведении Раскольникова: с одной стороны, он балансирует на грани разоблачения, дразня закон вызывающими полупризнаниями и приходя звонить у дверей убитой им старухи; с другой стороны, он ищет случайного общения с незнакомыми людьми, совершая добрые поступки и бессознательно стремясь восстановить разорванные связи с человечеством. Он намеренно забирается в шумную толпу мужиков или исповедуется первому встречному в своей любви к уличным певцам и шарманщикам. Он говорит об этом «с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил». И действительно, ему все равно, что говорить: он тоскует по людям, для него становится наслаждением легко и без опаски разговаривать с любым человеком. Когда же маленькая Полечка Мармеладова целует его на лестнице и обещает молиться за него, Раскольников чувствует подлинный прилив новых сил.

Соня Мармеладова, которая пожертвовала собой ради спасения семьи, вызывает преклонение Раскольникова. Она тоже преступила через моральный запрет; её «свобода воли» проявилась в сознательном самопожертвовании. Раскольников стоит за пределами морали, и вокруг него нет никого, кроме Сони: убийца и проститутка — оба парии общества. Поэтому Соня для него ближе всех людей, ближе матери и сестры, она может понять Раскольникова, и ей он открывает тайну преступления. В ужасе она призывает всенародным покаянием искупить свой грех. Жизненный пример Сони — скорее, чем её религиозная проповедь — поколебал веру Раскольникова в свою правоту. Но герой не сдаётся. Ему стыдно перед самим собой, что он оказался не на высоте своей идеи. Постепенно убеждаясь, что он — не из породы Наполеона, Раскольников с яростным упорством продолжает борьбу.

Вскоре после убийства у него появляется двойник. Тайнственное внутреннее родство Свидригайлова и Раскольникова особым образом подчёркнуто Достоевским. Во-первых, Свидригайлов появляется в комнате Раскольникова

во время его сна. «Неужели это продолжение сна?» — думает Раскольников, видя перед собой фигуру, словно вышедшую из его сновидения. Во-вторых, в их разговоре сразу же обнаруживается поразительный факт: они интуитивно понимают друг друга, словно были ранее знакомы. Их связывает почти полное совпадение главной идеи: человек свободен, принципы нравственности — предрассудок, «всё позволено». Наполеоновская мораль у Свидригайлова выступает без всяких украшений, дополнительных построений, без «шиллеровщины». С этого момента сюжет романа раздваивается, идея словно отделяется от Раскольникова и начинает вести самостоятельное существование, доходя в истории Свидригайлова, этого карточного шулера, растлителя малолетних и отравителя, до своего предельного логического развития. Поэтому Свидригайлов в центральной части романа становится главным действующим лицом.

Давно отрезавший себя от человечества, Свидригайлов весь выжжен пожаром эгоистических страстей. Его свобода бесцельна, ибо, по глубокой мысли Достоевского, свобода вообще может быть реализована только среди людей и для людей; в изоляции свобода саморазрушительна. Свидригайлов способен и на добрые, и на злые поступки; ничто не спасает его от колоссальной скуки, от чувства бессмысленности бытия. Любовь к Дуне — последняя вспышка жизни в этом ходячем мертвеце. Окончательно поняв, что никогда не добьётся ответа на свою страсть, Свидригайлов утрачивает и эту связь с жизнью. Ему нечем жить: идея терпит полное поражение. Именно поэтому в композиционном отношении важнейшей сценой «Преступления и наказания» является сцена Дуни и Свидригайлова в пятой главе V части романа. Кульминация всего действия — момент, когда Дуня стреляет в него, а затем, не в силах убить человека бросает револьвер. Свидригайлов отпускает её и улыбается «улыбкой отчаяния». Он хотел умереть от руки Дуни, но теперь ему приходится самому выполнить это решение. Самоубийство — закономерное следствие его свободы от человечества.

Раскольников узнает о самоубийстве двойника в полиции, куда он явился с повинной. Неожиданный уход Свидригайлова, которого Раскольников считал более сильным, чем он сам, потрясает героя, как будто выстрел у пожарной каланчи убил какую-то часть его самого. Раскольников тоже задумывался ранее о самоубийстве, — однако он удержался на краю бездны, потому что душа его открылась тем голосам, которых не мог слышать Свидригайлов.

Молодому философу уже нет пути назад: молящие, полные укора глаза Сони останавливают его. Не меньшее значение, быть может, имеет и то, что на пути отступления лежит труп Свидригайлова. Поэтому Раскольников сам доносит на себя. Отгремели пушки его Ватерлоо — два револьверных выстрела; на его душу опустилась ночь.

В отличие от Льва Толстого, Достоевский не считает человека лишённым всякого значения в мировом процессе. Личность в принципе свободна, однако отвоение свободы в одиночку сопряжено с величайшим риском: одинокий мыслитель, оторванный от народной жизни, неизбежно впадает в роковую ошибку, грозящую ему духовной и физической гибелью. Падение императора Наполеона и крушение Раскольникова в принципе равноценны.

Только для Раскольникова остается шанс возрождения. Он решился на убийство старухи не ради удовлетворения своего каприза, а ради других людей: по сути дела, Раскольников — альтруист. Поэтому он спасён, и его спасителем выступает народ.

III.* Народ в романе «Преступление и наказание»

В романах Достоевского правда всегда с народом, её выражает народное мнение, по известной латинской пословице: *Vox populi, vox Dei*. Даже тогда, когда этот голос исполнен благочестия, мы всё же различаем в нём общечеловеческую мысль. Когда Раскольников называет убитую старуху «вошью», Соня восклицает: «Это человек-то вошь?» Она выражает мысль Достоевского о том, что всякая человеческая жизнь священна.

Не только Соня выражает народный суд. Как хорошо показал Альтман¹, народ тысячью голосов оценивает своевольное деяние Раскольникова. Когда он после убийства, обессиленный и мокрый от пота, бредёт домой к себе, его принимают за пьяного. «Ишь нарезался!» — кричит ему кто-то. Жаргонное слово имеет двоякий смысл: говорящий имеет в виду, что Раскольников пьян, но в то же время бессознательно изобличает убийцу. Далее голос народа становится всё настойчивее. Раскольникову сквозь сон чудятся какие-то крики, и он спрашивает о них служанку. «Это кровь!» — отвечает Настасья. Она хочет сказать, что у Раскольникова кровь начинает «печёнками запекаться» и вызывает галлюцинации, на него же слова Настасьи производят впечатление внезапного обличения.

Через некоторое время Дуня в споре с Раскольниковым говорит: «Если я погублю кого, так только себя одну... Я ещё никого не зарезала!» Словесный штамп, употреблённый Дуней совершенно бессознательно, в восприятии героя приобретает прямое значение, чуть не доводя его до обморока.

* В машинописи глава имеет номер II, возможно, ошибочный? — С. III.

¹ М. С. Альтман. Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского. Ученые записки Тульского пед. института, — 1959, — Т. XI.

Особенно его потрясает необъяснимое появление таинственного мещанина, самого заурядного «человека толпы», который благодаря своей потрёпанной внешности выглядит ещё таинственнее.

«Убивец! — проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчётливым голосом...»

Раскольников не может понять, «кто этот вышедший из-под земли человек». Призрачный мещанин — тоже одно из олицетворений народного суждения.

Народ не только изобличает Раскольникова, но и прямо влияет на судьбу. В момент наивысшей опасности, когда следователь Порфирий Петрович вот-вот уличит убийцу (Раскольников предчувствует это, хотя не знает — как), в комнату, где происходит разговор, врывается Миколка Дементьев, маляр из «раскольников», решивший «страдание принять», и приносит повинную в убийстве старухи-процентщицы и её сестры. Тем самым он расстраивает планы следователя и на время спасает Раскольникова. Такое торможение действия имеет большой внутренний смысл: убийца не должен быть изобличён служителем закона, он должен сознаться сам. Внешнее наказание маловажно, преступник должен сам признать свою вину, единственное настоящее наказание — самонаказание. В лице Миколки таинственная сила романа, незримо присутствующий народ, как бы берёт на себя вину Раскольникова, оставляя ему возможность на свободе прийти к добродетельному раскаянию.

Наивысшей силы требования народной морали достигают в голосе Сони Мармеладовой, которая считает Раскольникова самым несчастным из людей и настоятельно советует ему повиниться в преступлении — в первую очередь не перед властями, а перед народом.

«— Стань на перекрёстке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему миру, на все четыре стороны и скажи вслух: “Я убил!” Тогда бог опять тебе жизни пошлёт».

«С наслаждением и счастьем» целует Раскольников грязную землю Сенной площади. Сенная имеет в романе особое значение, он служит как бы сосредоточением народного страдания, нищеты и порока. Когда окружающая толпа начинает смеяться над Раскольниковым, какой-то пьяненький мещанин комментирует его жест в том смысле, что Раскольников «в Иерусалим идёт» и «всему свету поклоняется». В пьяной шутке заключается зерно бессознательной истины.

Все эти примеры позволяют сделать вывод, что на всём протяжении действия Раскольников окружён подлинным океаном народного морального сознания. Не только Соня, но и множество случайных голосов из народа опровергают его идею и мощно влияют на его судьбу. Это влияние оказывается воз-

можным благодаря скрытому и как бы врождённому демократизму героя, благодаря его кровной связи с народом, сохраняющейся вопреки всем блужданиям ожесточённого ума. Раскольников наделён чертами русского национального характера, он презирает всех сытых и самодовольных, его тянет к простым людям. Он целует ногу Сони, склоняясь в её лице перед всем страданием человеческим. Поэтому Раскольников может возродиться для новой жизни.

Таким образом, в «Преступлении и наказании» социальный фон играет совершенно исключительную роль: он даётся автором не в описании, а в действии. Народ — живой участник философского диалога, носитель христианского гуманизма, который в романах Достоевского означает чувство общечеловеческого единства. По отношению к униженным это чувство становится состраданием, по отношению к преступлению — совиновностью.

Наполеоновская идея Раскольникова не опровергается, по сути дела, никакой философской аргументацией: для опровержения идеи создаётся эмоциональная атмосфера, враждебная этой идее. Идея «опровергается» чувством. Достоевский не отказывается от идеи свободы воли, он отрицает «наполеоновскую» свободу, но предлагает «русское решение» проблемы свободы, о чём ещё будет сказано ниже.

Сейчас нас интересует эмоциональная атмосфера, которая создаётся в противовес наполеоновской идее. Эта атмосфера высокого пафоса, волнующей таинственности мелочей и случайностей, роковой направленности действия носит мистический характер. Ни одно крупное исследование, от Дмитрия Мережковского до Г. М. Фридлендера, не оставляло без внимания мистические элементы романа Достоевского.

Выше уже говорилось о «лейтмотиве Лазаря». Его значение исследовал голландский ученый Мейер¹, пытаясь ввести в обиход понятие «рифмы ситуаций». Евангельская легенда о смерти и воскрешении Лазаря настойчиво повторяется в «Преступлении и наказании»; Достоевский как бы вводит в сюжет романа параллель между историей Лазаря, воскрешённого Христом, и историей Раскольникова. Соня при чтении этого эпизода акцентирует слова «четыре дня»: это срок между смертью Лазаря и его воскрешением, это же срок между убийством процентщицы и явкой Раскольникова с повинной.* Но воскрешение Лазаря — чудо; что же соответствует ему в романе? В черновиках его Достоевский набросал главу под названием «Христос»: Раскольников должен был

¹ J. M. Meijer. Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij. «Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists». The Hague, 1958, pp. 115—128.

* Скорее всего, Назиров, имеет в виду то, что называет в статье о времени и композиции в романе «фабульным временем» или «временем осознанного действия», хотя и в этом случае, похоже, четыре дня получаются только с некоторой натяжкой. Все-таки до стадии публикации сам Назиров свою работу не довел. — С. III.

иметь видение самого Христа. Если бы писатель осуществил этот план, мы имели бы полную параллель с евангельским эпизодом о Лазаре. Тогда бы мы увидели наложение древнего евангельского сюжета на реалистический материал. Это предвосхитило бы композиционный схематизм Джойса, наложившего на самый заурядный день банальнейшего дублинского обывателя Леопольда Блума конструктивную схему гомеровской «Одиссеи».

Этого не произошло. Не случайно Достоевский в окончательном тексте «Преступление и наказания» заменил чудо (явление Христа) чтением библии у Сони. Он предпочёл более реалистический способ введения христианской идеологии в роман. Однако канонический текст сохранил массу библейских ассоциаций: «лейтмотив Лазаря», Новый Иерусалим, образ Мармеладова, перекликающийся с образом Иова в Ветхом Завете, образ Сони («вечная Сонечка») и др. Достоевский совершает неслыханное нововведение: он соединяет реалистическую достоверность и социальный психологизм с философичностью и патетической образностью библии.

Роль христианской мифологии в искусстве Европы общеизвестна. Зато нами подчас оставляется без внимания христианская традиция в русской культуре XIX века, что вынуждает нас напомнить некоторые факты.

Русская икона — это вершина изобразительного искусства в древней Руси, и сегодня Андрея Рублева сравнивают с Рафаэлем. Общеизвестно огромное значение религиозной тематики в древнерусской литературе. Только после петровских реформ в России появилась профессиональная светская художественная литература, расцвела светская живопись (парадная, батально-историческая, портретная, условно-мифологическая). Отделение светского искусства от религиозного, означая огромный шаг вперёд, вело в то же время к отрыву от древнерусской национальной традиции.

Возвращение к ней в XIX веке принимало зачастую обманчивую внешность возврата к её религиозным формам. Был ли этот возврат чисто реакционным явлением? Исторические примеры заставляют нас не спешить с ответом. Александр Иванов в своём «Явлении Мессии народу» стремился запечатлеть именно религиозные надежды страждущего человечества. Но вот как поясняется замысел в записной книжке самого художника:

«Прекрасный сюжет, когда Иоанн бросился порицать фарисеев и книжников при всем народе. Смятение этих подлецов, удивление народа твердости Иоанновой и воспламенение его духом целого общества... Нужно представить в моей картине лица разных сословий, разных скорбящих и безутешных вследствие разврата и угнетения <...> Страх и робость от римлян и проглядывающее горестное чувство, желание свободы и независимости...».¹ Эта запись делает окончательно понятным, что герой прославленной картины — не бледный Хри-

¹ Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, 219. Стр. 54—56.

стос, а мятежный проповедник Иоанн Предтеча, который назвал власть имущих и богачей «порождением ехидны». Озарённое надеждой лицо раба, в котором потрясающе передано пробуждение униженного человека, заставляет вспомнить Достоевского с его темой «восстановления погибшего человека».

В «Тайной вечере» Николая Ге, выставленной в 1863 году, современники увидели продолжение пути, открытого Ивановым. Разъясняя смысл «Тайной вечери» в статье «Наша общественная жизнь», Щедрин усматривал в конфликте Христа и Иуды столкновение двух партий и прозрачно намекал на либералов, перешедших на сторону самодержавия, и революционеров. При этом внушалась мысль о том, что Христос является олицетворением революции; есть свидетельства, что голова Христа написана художником с фотографии А. И. Герцена.

Реалистическая трактовка религиозной темы вызвала ожесточённую полемику в русской печати. Достоевский в «Записках из подполья» мимоходом задел картину Николая Ге уклончиво-колкой насмешкой, а уже позднее, в 1873 году, жестоко раскритиковал это произведение: «Из своей “Тайной вечери” <...> он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорчённый ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем». Достоевский вопрошает: «где же <...> последовавшие восемнадцать веков христианства?» По его мнению, в «Тайной вечере» Ге всё происходит «совсем несоразмерно и непропорционально будущему». Этой картине Достоевский противопоставляет «Динарий Кесаря» Тициана, которым он восхищался в Дрезденской галерее.

Продолжая наш обзор, упомянем лишь о картине Крамского «Христос в пустыне», где изображён одинокий мыслитель в момент великого исторического кризиса, и о статуе Антокольского «Христос перед народом»: скульптор трактовал образ Христа так же, как Сократа и Спинозу; для него это всё мученики «за светлые идеи, за любовь к человечеству». Религиозная живопись Васнецова и Нестерова развивается уже на закате века; Поленов в своих евангельских сюжетах выступает действительно как жанрист; поздний Ге в разработке этой тематики уже не поднимается до «Тайной вечери».

Достоевский в своём подходе к религиозной тематике ближе всего к позициям Александра Иванова. Но ещё важнее для художественной интерпретации христианства у Достоевского религиозно-философская поэзия Державина, Пушкина и Лермонтова. Начиная от державинского призыва, обращённого к богу: «И будь един царем земли» («Властителям и судиям») — и кончая боготорческими стихотворениями Лермонтова, христианская тематика реализуется в крупных философских масштабах, в мощных и патетических образах. Именно к такой классической интерпретации тяготел Достоевский. Нельзя не упомя-

нуть также об огромном значении, какое имел для него «Фауст» Гёте, но это уже совершенно самостоятельная, грандиозная проблема, выходящая за пределы поставленной нами задачи.

История литературы не может обойти молчанием указанные факты. Христианская тематика в русском искусстве и литературе XIX века не только не была второстепенной, но явно оживилась по сравнению с предшествующим столетием, когда она ещё не успела стать светской, не получила художественного истолкования. Религиозное искусство было в допетровской России одной из важнейших форм национальной духовной культуры (икона, житие, театральное «действие» и т. д.). Вливаясь в светскую культуру XIX века, национально-религиозная традиция России приносила с собой огромные духовные ценности, накопленные веками плодотворного развития. Нравственные ценности этой традиции (религиозная оболочка её нас сегодня мало интересует) столь же важны, как и её художественные достижения: впрочем, и то и другое было неразрывно связано; и то и другое входит в сферу исследований историков литературы.

Именно в творчестве Достоевского наиболее полно осуществилось сочетание этой национальной романтической литературы XIX века. Совершенно ложным и антинаучным является насильственное «вычленение» из творчества Достоевского некоей религиозной доктрины, как это делают богословы XX века.¹ Зато не менее ошибочной была бы «фигура умолчания» в столь важном вопросе, отказ от анализа религиозно-философских художественных мотивов в романах Достоевского. Приёмы религиозного искусства хорошо знакомы ему, он — страстный и вдумчивый читатель библии, древних апокрифов, жизнеописаний святых, «Мыслей» Паскаля и «Жития» протопопа Аввакума. Ещё Тургенев и Герцен сравнивали «Записки из Мёртвого дома» с адом Данте. Ещё критики XIX века по поводу романов Достоевского вспоминали о религиозной живописи старых испанских мастеров. Л. П. Гроссман, тонко чувствовавший эту сторону искусства Достоевского, назвал его роман «мистериями». Речь идёт не о религиозной доктрине Достоевского, а о художественной концепции, о художественном влиянии на его творчество крупнейших произведений христианской литературы и христианского искусства.

В «Преступлении и наказании» библия названа (в авторской речи) «Вечной книгой». Ни один серьёзный ученый не рискнет сегодня оспорить этого утверждения: художественные достоинства библии очень велики. М. М. Бахтин, создавший теорию «полифонизма» Достоевского, искал истоки этого явления в карнавальных жанрах Средних веков. Он мог бы обратить внимание на тот простой факт, что гораздо ближе, доступнее, привычнее для Достоевского был

¹ Romano Guardini. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk, München, 1947. — Н. Лосский. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. — Martin Doerne. Gott und Mensch in Dostojewskijs Werk. Göttingen, 1957.

полифонизм библии, диапазон которого включает пламенную любовную лирику «Песни Песней» (Пушкин перелагал её фрагменты в прекрасные стихи), горький скептицизм Экклезиаста, остаточный «евангельский социализм» (след колоссального движения рабов Римской империи) и, наконец, совершенно сюрреалистическую фантастику Апокалипсиса.

Библейские образы и сюжеты использовались в изобразительном искусстве и литературе Европе в течение девятнадцати столетий, однако в XIX веке никто не проник столь глубоко, как Достоевский, в дух и слово библии. После Данте не было такого мастерского овладения средствами религиозного искусства. Причиной успеха Достоевского явилось то, что он не на словах, а на деле (в отличие от славянофилов) обратился к национально-религиозной традиции, превратив политический лозунг в художественный принцип. В творчестве Достоевского христианская культура выступает в русской народной форме, в той форме, в какой её переработали неисчислимые поколения русских крестьян, расколоучителей, самобытных философов, анонимных писателей и т. д.

Достоевский — не просто христианин, он творчески использует Библию, жития, апокрифы; не только христианская идеология, но также идейно-художественное влияние древнехристианской литературы. «Великая книга» — говорит он о Библии в романе. Библейские сюжеты использовались в изобразительном искусстве и литературе Европы, но такого глубокого проникновения в дух Библии, такого мастерского овладения средствами религиозного искусства не было в мировой литературе после Данте, и ни Байрон, ни Шатобриан не могут соперничать с Достоевским в этой области.

Достоевский трактует религиозные ~~проблемы~~ темы в духе Возрождения (Рафаэль, Тициан) и Пушкина («Пророк»).*

Бесспорно, искусство Запада наложило глубокий отпечаток и на эту сторону творчества Достоевского. Как-никак он противопоставлял «Тайной вечере» Ге не «Троицу» Рублева, а «Динарий Кесаря» Тициана. Он преклонялся перед «Сикстинской мадонной» Рафаэля и замирал от ужаса перед «Мёртвым Христом» Гольбейна. И всё же для него подлинным выразителем вечной общечеловеческой идеи является не отвлечённый, заимствованный образ из западной живописи, а реальный, земной, суровый мужик Марей. Это русский мужик, который спас маленького Фёдора Достоевского от жуткого призрака волка, вырастает в известном рассказе в своеобразный символ Спасителя.

Здесь было бы уместно возвратиться к теме настоящей работы. Бог и дьявол незримо присутствуют в «Преступлении и наказании». Для Достоевского философская антиномия добра и зла есть борьба дьявола с богом. Выше уже цитировалась проповедь Сони: «Тогда бог опять тебе жизни пошлёт». В беседе

* Из рабочих заметок.

с Соней нравственно измученный Раскольников пытается определить причины совершённого им преступления, и у него внезапно вырывается: «Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня чёрт тащил». Провиденциальный характер, роковая предопределённость действия неизбежно предполагает присутствие высшей силы. Бог, таким образом, является необходимым компонентом художественной структуры «Преступления и наказания»: иными словами, без него не было бы и романа. Это ещё не значит, что Достоевский является верующим христианином в точном смысле слова.

Достоевский всю жизнь искал бога и бунтовал против него. Его религиозное мышление чрезвычайно противоречиво: Константин Леонтьев, например, усматривал в его романах «еретический» гуманизм.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

«Равнодушие». Это безразличие мира к человеку Достоевский назвал *косностью* (в «Кроткой»). **Достоевский contra Пушкин.***

Смысл трагического бунта — отчаянная борьба против равнодушия природы, законов природы, это бунт против бездушной необходимости.

Люди — мятежные дети природы. Человек прекрасен постольку, постольку вносит в мир неравнодушие, активным усилием воли сопротивляется хаотическому потоку энтропии.

Трагический герой Достоевского бунтует против равнодушия бога.

Достоевский был еретик, он тайне не любил Творца и его творение, он признавал только божественность Христа. Или как образец человека?

Вера в жизнь и бунт против её законов.

Трагедия, вызывающая не ужас и сострадание, а отчаяние и надежду.

Внешняя мизерность трагического героя (Раскольников — «немецкий шляпник») контрастно подчёркивает внутреннее величие его бунта.

Достоевский создаёт трагедию после романтизма, после «Notre Dame de Paris» и «Le Roi s'amuse». Гюго сделал трагичным шута, но у него не было настоящей борьбы — случайности, только. У Достоевского трагический герой, хоть и не Квазимодо, но унижен, беден, лишён особой силы; он трагичен потому, что он мыслящая личность. Для современного интеллектуала жизнь трагична. «Жизнь есть трагедия, ура!» (*Бетховен*).*

Как бы то ни было, бог в «Преступлении и наказании» говорит устами народа. Поскольку Достоевский сохраняет реалистическую концепцию мира, в пределах его романа бог и народ — одно и то же. Это и есть художественное воплощение идеи «народа-богоносца», воплощение мистического демократизма Достоевского.

* В рукописи выделенная фраза обведена рамкой.

* Из рабочих заметок.

Из недр его романов вырастает гигантская и смутная фигура, наделённая неограниченными силами и гениальным всепониманием: это идеализированный мужик Марей, Спаситель Достоевского, русский Христос. Культ народа — вот христианство Достоевского; оно обусловлено тем, что писатель воспринимает христианское священное писание через русскую историю.

Выше уже говорилось о национальной интерпретации христианской тематики у Достоевского. Целый ряд примеров этого содержится в «Преступлении и наказании». Христианская символика романа: Новый Иерусалим, лейтмотив Лазаря и т. д. — опирается на ещё более широкую базу языческой символики. Это, прежде всего, символы солнца и земли.

О значении солнца в романах Достоевского говорилось много — «Косые лучи заходящего солнца» — обычное освещение самых драматических эпизодов. В «Преступлении и наказании» изображается «яркое красное солнце», заходящее над Невой: глядя на него, Раскольников после сна о забитой лошади на мгновение отрекается от своей кровавой наполеоновской идеи. В этом (и не только в этом) эпизоде солнце служит воплощением благого мирового начала. Достоевский любит солнце, источник жизни, тоскливой любовью горожанина, петербуржца, и уделяет ему столь большое внимание в своих романах, что, кажется, мог бы называться солнцепоклонником почти с таким же основанием, как христианином.

Языческий культ земли, который в русском народном сознании пережил крещение и переплелся с христианством (один из более поздних героев Достоевского говорит, что богородица — это «мать сыра земля»), звучит даже в проповедях ортодоксально верующей Сони. По её приказу Раскольников целует землю на Сенной, тем самым как бы восстанавливая прерванные связи с родиной, с национальной стихией. Земля — мать всех людей. Поклонение земле — жест, которым выражается бессознательное стремление к воссоединению с народом. Ничего христианского в этом жесте нет.

Достоевский использует древнюю мифологию человечества — как христианскую, так и языческую — на равных правах. Она нужна ему для символического выражения философской драмы, драмы идей. Древняя и общепонятная образность, традиционная символика органически входит в общую систему художественных средств Достоевского, служа для оформления комплекса идей, связанных с «живой жизнью», с народом — богоносцем.

Центральной философской антитезой романа «Преступление и наказание» является антитеза наполеоновской идеи и идеи общечеловеческого братства, носителем которой является русский народ. Противопоставление личности и народа, решаемое в пользу последнего, характерно для мировоззрения Льва Толстого, оно нашло замечательное воплощение в его творчестве. Здесь наблюдается известная общность между Толстым и Достоевским. Важное зна-

чение имеет уже сходная (но далеко не тождественная) постановка вопроса. Толстой в «Войне и мире» решает эту тему на историческом материале, показывает историческое столкновение Наполеона и русского народа. Достоевский даёт философское решение темы, сталкивая наполеонизм как принцип и народный гуманизм в душе одного человека, наблюдая этот конфликт аисторически.

Кроме того, отношение к свободе и необходимости у обоих великих писателей различное и даже противоположное. Фатализму Толстого автор «Преступления и наказания» противопоставляет философию свободы.

IV. Культ страдания — «русское решение» проблемы^{*}

Выше уже говорилось, что сам Достоевский отвергает наполеоновскую идею. Ещё точнее было бы сказать, что он в романе «Преступление и наказание» спорит с этой идеей и противопоставляет ей иное, национальное решение проблемы свободы воли (национальное — по его мнению).

Здесь мы поневоле вынуждены обратиться к выяснению личной философской позиции Достоевского и выйти за пределы чисто художественного анализа. За три года до «Преступления и наказания» писатель отчётливо сформулировал своё решение проблемы в «Зимних заметках о летних впечатлениях», в той их части, которая называется «Опыт о буржуа»:

«Что ж, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым?

Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже в гораздо высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принуждённое самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли». (Разрядка наша).^{**} Здесь впервые Достоевский рассматривает философскую проблему свободы воли как ключ к решению социально-исторических задач.

В «Записках из подполья» антигерой утверждает свою свободу в бездействии, но, тем самым, отказывается от всякого практического подхода к проблеме. Принципиальный отказ от выбора, «сознательное сложа-руки-сидение»,

^{*} В другой, представленной фрагментарно, машинописной редакции последний абзац предшествующей главы и название этой зачеркнутой, главки не разделены. — С. III.

^{**} Разрядки в машинописи нет. Есть подчеркивание. — С. III.

по определению самого подпольного человека — вот источник трагизма подполья.

Чтобы разорвать порочный круг подпольной философии, чтобы решить на деле проблему свободы, нужно совершить акт вмешательства в жизнь, сделать выбор. Даже если бунт заранее обречён на поражение, он всё же внутренне необходим.

В «Преступлении и наказании» антигерой превращается в героя. Он действует, он не только вмешивается в жизнь, но прямо-таки вторгается в неё с топором в руках. Его «трагический жест» — кровавая ошибка, но эта ошибка становится твёрдой точкой опоры в дальнейшем философствовании. Раскольников реализовал на практике свободу воли и тем самым занял определённую позицию уже не в теории, а в жизни; весь дальнейший ход романа (собственно, почти весь роман) призван продемонстрировать его ошибку.

Смысл перелома — колоссальное увеличение масштабности мышления и одновременно колоссальное углубление личного переживания.

Герой Достоевского романтический (?) герой: Я и мир.

Трагедия в том, что герой отождествляет мировое зло с человечеством и бунт его антигуманный (*антигерой*).

Достоевский показывает, что нельзя отождествлять зло с человечеством. Гуманизм.

В то же время Достоевский стремится пробудить ответственность за зло в людях, в читателях.

Если есть 1 праведник, есть правда.

Если есть 1 человеколюбец, есть гуманизм и вера в человека.

Пример Достоевского. Личный характер его проповеди: «Если я верю, то почему бы не верить и вам всем?»

Гуманизм Достоевского искал внешней опоры. Это был Христос. Не бог-вседержитель, не грозный Ягве, не Пантократор, а светлая личность Христа, своеобразно интерпретированная Достоевским. *Не историческое христианство, реальное, а...*^{*}

Достоевский стремится показать, что личность обладает свободой воли, а не является фатально предопределённой. Однако свобода воли сама по себе не есть благо, она может привести к гибели личности, она саморазрушительна. Гордый разум, оторванное от родной почвы мышление цивилизованного человека, не может служить компасом свободным порывам личности: природа свободы превосходит рационалистическое понимание.

Конфликт разума и воли. Раскольников совершает насилие над собственной волей. Идея совершает насилие над его волей, над ним. Личность это свободная воля.

В его понимании наивысшее страдание — чувство унижения.

^{*} Из рабочих заметок.

Индивид гибнет без сверхличного нравственного идеала, имя коему бог. Народ религиозен, значит и мыслящий интеллигент должен верить. Образованный класс гибнет без сверхклассового идеала, имя коему народ. Народ и бог. Народ-богоносец.

Полифонизм Достоевского порождён окружающей средой, эпохой, личной судьбой. Образ у Достоевского есть функция той или иной идеи. *Гипотетический характер*. В то же время реалистическое стремление к максимальному соответствию «очеловеченной идеи» с реальными социально-историческими тенденциями. Достоевский создавал типические образы идей. «Подполье», «свидригайловщина», «карамазовщина», «смердяковщина». *Типизация сложных эмоционально-идейных комплексов*. Из необходимости более объективного освещения противоборствующих идей возникает полифонизм.

Роман Достоевского есть философский эксперимент на художественном материале в целях уяснить самому себе, что есть истина.*

Персонаж Достоевского: идея или «ситуация бессознательного»?

Конструирование образа от идеи. Но идея (идейная доминанта) в напряжённом противоречии с бессознательным.

Это не фрейдовское бессознательное. Достоевский считал, что человек бессознательно тяготеет к любви. Дурные, тёмные страсти, эгоизм — *ОТ РАЗУМА*. Отождествление подполье — бессознательное неверно.

У Достоевского бессознательное есть любовь.

Парадоксальная мораль Достоевского.

Мораль трагедии.

1. Достоинство человека в мысли и свободе.
2. Постулат вечного искания. Праведники тоже сомневаются.
3. Сила аморальна.
4. Убийца выше мирного обывателя.
5. Самодовольство, покой — *самый капитальный грех*.

Революция (социализм) — трагическое заблуждение разума.**

Чувство для Достоевского выше разума, и это есть то самое чувство общечеловеческого братства, которое в его романах носит белые ризы христианской любви; в то же время писатель показывает, что оно органически присуще вообще «живой жизни», то есть жизни народной. Свобода воли в сочетании с народным гуманизмом и есть тот путь, который писатель предлагает в «Зимних заметках» как путь решения исторических задач человечества; начиная с «Преступления и наказания», он рисует этот путь также и в качестве единственного спасения в любой, отдельно взятой индивидуальной жизни.

Философия истории у Достоевского объединяется с философией индивидуального существования, порождая своеобразный моральный утопизм в решении экзистенциальных проблем. Но в этом утопизме, возлагающем величайшие

* Из рабочих заметок.

** Из рабочих заметок. Выделенная в конце фраза в рукописи обведена сплошной линией и отделена от остального текста.

надежды на моральное перерождение человечества, есть одна важная черта: утверждение ответственности каждого индивида за будущее всего мира. Отыскание смысла жизни есть задача отдельной личности, но цель этого искания — всеобщее благо, которое, таким образом, ставится в зависимость от личностей. Достоевский героизирует индивидуальный подвиг и решает мировые проблемы, исходя из личности.

Мы не соглашаемся с его политическими рецептами, мы отвергаем химеры «Дневника писателя», но в XX веке проблема личной ответственности каждого мыслящего человека за судьбы мира стоит перед нами с небывалой остротой. Заострённая постановка этой проблемы делает романы Достоевского в высшей степени актуальными.

Вернёмся к «Преступлению и наказанию». Философия индивидуального подвига, основанного на чувстве общечеловеческого единства, находит в романе конкретное художественное воплощение: это образ Сони Мармеладовой.

Соня не имеет ничего общего с образом Марии Магдалины. Прекрасная кающаяся грешница из евангельского рассказа — воплощённая пассивность, тогда как Соня, по мысли Достоевского, героична. Её самопожертвование неоднократно прославляется на страницах романа, оно вызывает удивление Раскольникова и служит антитезой «наполеоновской идеи». Соня тоже переступила черту морального запрета, она практически решила проблему свободы, принеся всю себя в жертву другим людям. Это и есть сильнейший аргумент против заветной идеи Раскольникова, который самым этим фактом потрясён гораздо более, чем проповедями Сони. В её лице он преклоняется перед всеми страданиями человечества, перед мужеством слабых.

Героизация самопожертвования в творчестве Достоевского нередко характеризовалась как культ страдания («La religion de la souffrance» — это сказал ещё Мельхиор де Вогюэ, автор нашумевшей книги «Le roman russe»). Это общее определение нуждается в уточнениях, так как обычно в вульгарных интерпретациях раскрывается как сладострастная любовь Достоевского к страданию, как садо-мазохизм, по определению Зигмунда Фрейда. Между тем, культ страдания у Достоевского имеет не столько индивидуально-психологические истоки, сколько социально-исторические.

Речь идёт о добровольном страдании как особой, демонстративной форме пассивного протеста угнетённых народных масс. В России эта форма протеста нашла наиболее яркое выражение в расколе.

О религиозной идеологии как форме крестьянского революционного движения немало говорилось классиками марксизма. И крестьянская война в Германии со всеми её ересями, и русский раскол с его сектами были великими антифеодальными движениями. В частности, раскол смыкался с восстанием

Степана Разина, с бунтом Кондратия Булавина, с пугачёвщиной. С течением времени воинствующие традиции раскола затухают, и всё больше начинает преобладать ожесточённое пассивное сопротивление. Именно так — ожесточённое и вместе с тем пассивное.

Однако в XIX веке в расколе происходило ещё брожение. Так, во главе знаменитого крестьянского восстания в селе Бездна (апрель 1831 года) стоял раскольник Антон Петров. Герцен, Огарёв и Бакунин вели пропаганду среди русских раскольников, ища в них союзников против самодержавия. Чернышевский, видимо, под влиянием Щапова, в 1861 написал прокламацию старообрядцам.

Огромный интерес к расколу характерен не только для Лескова и Мельникова-Печерского, но и для таких гигантов русской литературы, как Лев Толстой и Достоевский. Широко известна близость Толстого и старообрядческого идеолога Сютаева, роль Толстого в эмиграции духоборов. Менее известны факты, характеризующие отношение Достоевского к расколу. Ещё в кружке Петрашевского, по некоторым сведениям, он думал о сближении с раскольниками. В повести «Хозяйка» грозный колдун Мурин весьма условно загримирован под раскольника. В Омском остроге писатель непосредственно общался с раскольниками; результатом этого явился замечательный образ старика из стародубровских слобод, с большой теплотой нарисованный в «Записках из Мёртвого дома».

В романе «Преступление и наказание» маляр Миколка сознательно возводит на себя напраслину, так как желает «страдание принять».

Но особенно удивительно, что христианнейший князь Мышкин цитирует выражение «одного купца из старообрядцев»: «Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет». Конечно, нельзя считать князя Мышкина рупором Достоевского, но приведённая фраза — точная, хотя и негативная формулировка идеи «народа-богоносца», собственной идеи писателя. Следовательно, он сам даёт понять о связи этой идеи с раскольниковей философией.

Действительно, понятие «русского Христа» является еретическим и прямо противоречит заповедям христианства. Достаточно вспомнить слова апостола о том, что для новой церкви «нет ни эллина, ни иудея...» Христианство Достоевского, как уже говорилось выше, обладает чертами русского крестьянского истолкования. Особенности веры писателя во многом связаны с идеологией раскола. Но это в то же время и особенности его творчества. Ещё Л. П. Гроссман указывал, что тема добровольного страдания у Достоевского связана с идеологией раскола.¹

Добровольное страдание — исторически сложившаяся крайняя форма пассивного протеста народа в условиях жестокого подавления активного движения. Религиозный мыслитель Ганди был в то же время великим

¹ См. «Творчество Достоевского», сб. статей, АН СССР, М., 1959, стр. 412.

национальным деятелем Индии, который боролся за свободу своей родины методами пассивного протеста.*

Самосожжения буддистских монахов или американских квакеров в знак протеста против войны во Вьетнаме или преследований потрясли весь мир уже в наши дни. Марксизму чужд этот азиатский болезненный способ протеста, но мы отнюдь не осуждаем мотивы, по которым действуют эти благородные, хотя и заблуждающиеся люди. Достоевскому, как и всем русским людям, были хорошо известны массовые самосожжения русских раскольников, выражавшие их отчаянный протест против усиления самодержавно-крепостнической системы.

Не японское харакири, а русское самосожжение — вот что ближе всего соответствует иступлённо-саморазрушительным, в принципе не христианским актам героев Достоевского.

Мораль самопожертвования, которую проповедует Соня Мармеладова, не вполне совпадает с ортодоксальным христианством. Когда приниженная проститутка в спорах с Раскольниковым становится нервной, повелительной, суровой, мы замечаем в её облике черты иступлённой веры, фанатизм раскольницы. Не обычного христианского покаяния с непременно тайной исповеди требует она от Раскольникова, а всенародного покаяния и признания своей вины, чего по канонам христианства не в праве требовать от преступника ни один священник. По сути дела, Соня требует не покаяния, а искупления греха добровольным страданием.

Вера в очистительную силу страдания есть алогичное, но исторически объяснимое перенесение святости безвинного страдания народа на всякое страдание вообще. Эстетизация страдания у Достоевского поразительно напоминает самые огненные страницы пророка Аввакума (о том, что Достоевский знал «Житие», свидетельствуют некоторые замечания в «Дневнике писателя»).

Таким образом, истоки культа страдания в романах Достоевского следует усматривать не в «садо-мазохистском комплексе» писателя*, не в его пресловутой сексуальной извращённости, которую так любят смаковать западные биографы, а в страшной и мучительной истории русского народа — истории, всё бремя которой в расцвете сил испытал на себе сам Достоевский.

В добровольном страдании он видит практическое воплощение морали самопожертвования, соответствующей высочайшему, по его мнению, развитию личности.

«Так решает русский народ проблему свободы воли», — как бы говорит Достоевский своим романом.

* Из второй машинописной редакции.

* На левом поле карандашная помета: «Но и не без этого!». Следующая фраза помечена тем же карандашом: «Верно!».

Свобода в самопожертвовании.

Этот вариант не есть чисто христианская идея.

Идея активного самопожертвования, свободного отдания себя всем, есть идея раскола, движения социально-политического, направленного против деспотизма и рабства.

«Жертвенный гуманизм» Сони есть модификация раскольниковой морали. Соня тоже хлыстовская богородица.

В романе превозносится русское, раскольниковое, крестьянское самораспятие, отказ от насильственной борьбы со злом, однако при этом роль личности не умаляется, а героизируется («станьте солнцем», говорит Порфирий).

Поиски свободы воли на этом не кончаются. В эпилоге романа мы видим не отказ от борьбы, а отказ от отвлечённой идеи во имя живой жизни, точнее: отказ от рационалистического контроля над гуманизмом.

Гуманизм как принцип самоценности каждой личности выше любых философских построений, непосредственное чувство любви к людям не должно зависеть от его теоретических обоснований. Человек есть цель сам по себе и не может рассматриваться как объект, орудие или средство для достижения цели.*

Нечего и говорить, каким колоссальным заблуждением представляется это решение активному, революционному сознанию. Порочность этой философии вызвала яростные инвективы у «буревестника революции» — А. М. Горького. Однако весьма характерно, что он направлял эти инвективы одновременно против Достоевского и Толстого с его фатализмом и непротивленчеством. Между тем, «борьба против реакционных идей» Достоевского в советском литературоведении в огромной степени превысила аналогичную критику философии Толстого.

Было бы наивно думать, что Достоевский не понимал, не видел чудовищной натяжки в предлагаемых им решениях. Насколько свободно самопожертвование Сони Мармеладовой? Не было ли оно целиком вынужденным, продиктованным средой и обстоятельствами? Возможно, что Достоевский трактовал это противоречие в духе кантова дуализма ноуменальной свободы и эмпирической необходимости. Однако в художественном воплощении это не нашло достаточного отражения.

Терзаемый вечными сомнениями, не верящий своим собственным ответам на «проклятые вопросы», Достоевский ради удовлетворения чувства «художественной справедливости» — то есть реалистической объективности — укрепляет фигуры бунтарей, делает их трагически мощными, а их позиции — логически неопровержимыми.

Бунт Раскольникова, его теория о «праве на преступление» опровергается не другой теорией, а жизненным чувством. Но Достоевский прилагает много

* Из рабочих заметок.

усилий, чтобы показать внутреннюю обоснованность этого бунта. Иными словами, он признаёт, что Раскольниковым руководила добрая воля, а не безумное тщеславие.

Достоевский против наполеонизма, soit! Но он сам считает безнравственным пассивную покорность внешним обстоятельствам. Достоевский отстаивает свободу воли и прославляет «подвиг» Сони, которая тоже преступила моральный закон, однако не в наполеоновско-гордой самоуверенности, а в порыве самоотверженности.

Осуждает Раскольникова, но прославляет отвагу и последовательность его честной мысли. Именно такие, по Достоевскому, ближе всего к спасению. Обращение Раскольникова для Достоевского во много раз ценнее непосредственной, наивной «веры», а привычная, автоматическая религиозность обывателя вообще не имеет цены.

Больное, разорванное сознание. Противоречивость Раскольникова, дуализм его психики объясняются философскими противоречиями (идея определяет характер), а они, в свою очередь, определены историческим бытием интеллигентного разночинца. Русская интеллигенция, стиснутая между могучей державой (олицетворением абсолютной необходимости) и могучим народом (олицетворение анархической свободы), мечется между крайностями; её сознание разорвано. Искание индивидуальной свободы, свободы личности, сталкивается с идеями общенационального единства; идеи буржуазные с идеями феодального абсолютизма, романтизм и классицизм... *Чёртова каша эта российская история!**

В одной из своих работ Дьёрдь Лукач назвал Раскольникова «Растиньяком второй половины XIX века». Это совершенно ложно. Растиньяк порождён распадом феодального мира, что очень отчётливо показал Бальзак. Раскольников порождён кризисом всего классового общества: Достоевский отчасти различил в зачатке, отчасти предугадал этот кризис, так как в отличие от Бальзака прошёл через социалистическую школу Петрашевского и Спешнева.

Растиньяк — буржуазный карьерист, Раскольников — философ отчаяния. Автор «Преступления и наказания» знает, что бездействие невозможно, а претупление отвратительно; он не только осуждает бунт, но и в известной мере героизирует его, находя, что только таким путём личность может вырваться из порочного круга раздвоенного сознания и обрести самое себя. Через бунт и катастрофу, через любовь Сони и нравственное перерождение Раскольников возвращается к жизни. Осознав, что народ есть образ божий, герой уже становится на путь спасения. Бунт необходим для спасения личности. Преступление Раскольникова есть первый шаг к его спасению.

Достоевский презирует буржуазное счастье, самодовольный и пошлый конформизм. Зато человек, находящийся в противоречии с миром, живёт, по мысли Достоевского, наиболее интенсивной жизнью. Животное спокойствие

* Из рабочих заметок.

мещанина — это смерть разума. Бунт — это моральная гибель. Между этими двумя крайностями мечутся герои Достоевского: отказаться ли от разума и покорно принять необходимость мирового зла, восстать ли во имя свободы и убить моральный закон? Решение необходимо, то или другое. Герои Достоевского восстают — или на погибель себе, или к новой жизни, уже с народом. Бунт неизменно терпит поражение, но вновь и вновь повторяется в каждом романе, ибо Достоевский не чувствует себя удовлетворённым своим же собственным решением.

И бунт, и смирение Раскольникова отражают аналогичные стороны личности и судьбы самого Достоевского. Вся история героя есть своеобразная объективация жизненной трагедии самого писателя, бывшего социалиста, давно уже смирившегося и в то же время неукротимого. Смысл «Преступления и наказания» — это призыв к воссоединению мыслящей личности с народом.

Итак, Достоевский сочувствует не только смирению, но и непокорности. Он не только изобразил раздвоенных героев — он и сам раздваивается на наших глазах, а вместе с ним раздваивается душа читателя. Ни один романист не умел так заражать нас своей внутренней борьбой. После его романов мы уже никогда не обретём иного спокойствия, кроме спокойствия вечной тревоги, ибо он — поэт непрекращающихся исканий. Слияние личности и народа отнюдь не мыслилось им, как прекращение индивидуальных поисков и борьбы. У Достоевского нет законченных ответов на поставленные им вопросы, но сама бесконечность перспективы в его романах означает великую веру в творческий дух человека и в будущее Земли.

К вопросу о генезисе образа Раскольникова

I

Установлено, что замысел «Преступления и наказания» возник в уме Достоевского в один из самых тяжёлых моментов его жизни — после крупного рулеточного проигрыша в Висбадене летом 1865 года. Он проиграл все свои деньги и даже часы. На его отчаянное письмо Тургенев ответил присылкой 60 талеров, а Герцен, которого Достоевский считал ещё своим другом и на которого очень надеялся, не смог прислать ничего. В отеле «Виктория», где остановился Достоевский, ему перестали подавать обед, и он по три дня питался только чаем. В эти дни он написал в Петербург А. П. Милюкову, прося старого друга выхлопотать в какой-нибудь редакции аванс под будущий роман.

Милюков обошёл все главные редакции, но «Современник», «Отечественные записки» и «Библиотека для чтения» отказались закупить роман Достоевского за смехотворно малый аванс в 300 рублей. Он уже начал в Висбадене писать этот роман при крошечных огарках, так как хозяин отеля экономил на нём свечи.

В доме священника висбаденской русской церкви, который тепло относился к попавшему в беду писателю, Достоевский познакомился с княжной Н. П. Шаликовой, свояченицей Михаила Каткова. Во время прогулки по аллеям Висбадена между Шаликовой и Достоевским состоялась короткая, но откровенная беседа, в результате которой писатель решил обратиться за помощью к заклятому врагу — Каткову. И вот в начале сентября 1865 года Достоевский предлагает Каткову будущее «Преступление и наказание».

После довольно долгих размышлений Катков шлёт Достоевскому своё согласие и 300 рублей. Но деньги и письмо не застали писателя: с помощью отца Янышева (висбаденского священника) и своего друга Врангеля, ставшего секретарём русской миссии в Копенгагене, Достоевский вырвался из висбаденского плена, увозя с собой рукопись начала романа. В последнем письме из Висбадена (28 сентября 1865 года) он сообщил Врангелю «Написать-то я написал, а здоровье стало хуже; падучей нет, а сжигает меня какая-то внутренняя лихорадка, озноб, жар каждую ночь...»¹

Около десяти дней он прогостил в Копенгагене и 10 октября 1865 года выехал домой, снабжённый пледом и пальто радушного Врангеля. В Петербурге Достоевского ожидали деньги Каткова, которые переслал из Висбадена отец Янышев. Началась усиленная работа над романом, но в конце ноября Достоевский сжёг первую рукопись (не полностью) и начал всё сначала.

¹ Ф.М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 423.

Каков был исходный материал романа? Некоторые представления об этом даёт упомянутое письмо к Каткову (сохранился только черновик): «... налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому что он и сам его нравственно требует.

Это видел я даже на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и основательнее видна мысль. Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен, именно что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после Московской студентской истории — что он решился разбить почту и убить почтальона. Есть ещё много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела. (Тот семинарист, который убил девушку по уговору с ней в сарае и которого взяли через час за завтраком и проч.). Одним словом я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность».¹

Обратим внимание на «отчасти» в последней фразе и на упоминание о слышанной в Москве в «прошлом» (1864-м) году истории студента-грабителя. В Москве в 1864 году писатель прожил четыре первых месяца года, создавая возле умирающей от чахотки Марьи Дмитриевны свои «Записки из подполья» (две коротких летних поездки в Москву были чисто деловыми). Позволительно поставить упоминание из письма Каткову в связь с творческой историей «Записок из подполья». Сюжет «Преступления и наказания» только «отчасти» оправдывается современностью; в немалой мере он служит *продолжением* повести «Записки из подполья», которую ещё Л. П. Гроссман назвал в своей биографии писателя «этюдом» к роману «Преступление и наказание».

«Записки из подполья» начали публиковаться в первом (сдвоенном) номере только что разрешённой «Эпохи» за 1864 год и сразу же вызвали крайне отрицательную реакцию критики и читателей. Даже А. П. Сулова писала Достоевскому, что напрасно он взялся писать столь «циничное» произведение и что это ему не идёт. Достоевский очень болезненно переживал такую неблагоприятную рецепцию повести и (как он не раз делал в подобных случаях) попытался перестроиться «на ходу». Во всяком случае, окончание повести появилось только в 4-м номере «Эпохи». Достоевский сократил её против задуманного первоначально размера, не развернул её сюжета. Кажется, что он кончал её «по необходимости»: возможно, ему с опозданием представлялся уже новый поворот сюжета.

¹ Письма, т. I, стр. 417—421.

Допустимо предположение, что именно в этот период им была услышана история о студенте, исключённом из Московского университета и решившем «разбить почту и убить почтальона». Эта история могла сыграть важную роль в выборе героя для нового произведения. Отметим, что уже в этой истории сочетается скрытый политический мотив (студент был исключён за участие в университетских волнениях, вызванных реакционными мерами правительства) с криминальным (убийство с целью ограбления). Преступник был человеком развитым и достаточно образованным. Достоевский усматривал в этой истории пример «необыкновенной шатости понятий».

О связи романа «Преступление и наказание» с повестью «Записки из подполья» ранее говорилось в нашей статье «Об этической проблематике повести “Записки из подполья”». Нами было обращено, в частности, особое внимание на исходную ситуацию истории Раскольникова. «Уже на первой странице романа мы застаём его почти созревшим для “эксперимента”». Но текст позволяет воссоздать исходную ситуацию. Мы узнаём, что Раскольников ненавидит окружающую среду и задыхается в ней, он бросил университет, порвал все знакомства, замкнулся в своей каморке: «Он решительно ушёл от всех, как черепаха в скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нём жёлчь и конвульсии» (V, 25—26). Вспомним, что «скорлупа» — один из синонимов подполья. Подпольный человек говорит: «...моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр» (IV, 183—184). Вспомним о войне с лакеем Аполлоном, которую ведёт подпольный человек. <...> И в повести, и в романе мы наблюдаем добровольную изоляцию героя от людей, разрыв социальных связей ради защиты своего «я» от давящего воздействия среды.

«Подполье» Раскольникова — лишь начальная стадия его бунта. В самоизоляции героя проявляется его отчаяние перед рутиной социального зла. Подпольный человек, едва получив небольшое наследство, тотчас бросил службу; Раскольников без всякого видимого повода бросает университет. Оба ненавидят эти «необходимые» занятия, так как служба и учение не избраны ими свободно и сознательно, а навязаны внешней средой, поэтому они не имеют в глазах героев смысла. Но если загнанный в подполье бунт отставного коллежского асессора вырождается в бесконечное самопоедание, то Раскольников, сделав решительный шаг, преодолевает подполье и вторгается в жизнь — вторгается в прямом смысле слова, с топором в руках...»¹

Подполье — исходная ситуация трагического героя в романах Достоевского. Но сам переход от «антигероя» (как называл себя в конце повести-исповеди подпольный человек) к новому трагическому герою есть *скачок*, трансформация образа-прототипа. Побудительными причинами этой транс-

¹ «Достоевский и его время», сб., «Наука», Л., 1971, стр. 144—145.

формации явились непосредственные факты и впечатления действительности. Во-первых, это каторжный опыт Достоевского, о котором глухо упоминается в цитированном выше письме к Каткову; во-вторых, это история студента-грабителя в Москве; в-третьих, это личные переживания самого Достоевского в Висбадене.

Роман «Преступление и наказание» возник в обстановке лишений, голода и постоянных угроз немецкого гостинника полицией и тюрьмой. Достоевский вложил в роман всю свою ненависть к хозяевам жизни — сытым и самодовольным буржуа, которые преследовали и оскорбляли его своими векселями, счетами, угрозами и повестками (не случайно Раскольников в романе заставляют объясняться по поводу «безденежного» векселя — Достоевский тоже тонул в векселях, по которым не был должен, в векселях покойного брата). Он изобразил в романе клочкотание чудовищного котла — великого города капиталистической эры, в котором он сам был одной из жертв. «Я литератор-пролетарий»¹, — писал он ещё в 1863 году. Его стихийная ненависть оказалась сильнее всех последующих умственных построений. Его личным невзгодам аккомпанировали стоны неисчислимых страдальцев вокруг него. Всё это породило в Достоевском такой мощный протест против несправедливости мира, что идейный кризис 1862—1864 годов разрешился сознанием *необходимости действия*. Дурная бесконечность раздвоенного сознания прежнего антигероя (первого героя-идеолога в творчестве Достоевского, как справедливо указал М. М. Бахтин) взорвалась бунтом, словно топор Раскольникова заносила рука его создателя, словно в этом бунте выразилась личная месть автора враждебному обществу.

Но уже в первоначальном наброске сюжета, как это явствует из письма к Каткову, планировалось мучительное самонаказание героя, не выдерживающего своей отъединённости от человечества. «Божия правда, земной закон берет своё и он кончает тем, что принуждён сам на себя донести. Принуждён, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям...» (висбаденское письмо к Каткову). Таким образом, преодоление подполья мыслится Достоевским как прорыв дурной бесконечности путём трагического бунта, пусть даже преступления, которое, однако, сталкивает идеолога с действительностью, помогает осознать себя и мир и ведёт в конечном счете к воссоединению с народом. «Божия правда» здесь служит синонимом «земного закона» — народного нравственного сознания. Через бунт и страдание одинокий мыслитель приходит к восстановлению общечеловеческого единства, к слиянию с народом. Это — суть *всех* последующих романских сюжетов Достоевского, и в то же время это есть не что иное, как *метафора* личной судьбы писателя, сначала петрашевца, затем каторжника и, наконец, почвенника-христианина. Тайной угрозой этого

¹ Письма, Т. I, стр. 333.

сюжета для общества сытых и довольных собой людей является открытое признание объективной необходимости бунта.

II

Выше говорилось о материале образа Раскольникова и побудительных причинах трансформации антигероя в нового трагического героя. Рассмотрим внутреннее течение этой трансформации — то есть попытаемся представить, как происходил этот процесс в самом художественном творчестве Достоевского.

Как уже говорилось, первоначальная рукопись романа почти полностью уничтожена. Сохранившиеся фрагменты, где героя ещё зовут Васей, дают представление о ранней разработанности криминального момента сюжета, в частности сцены убийства. Первый вариант был написан от лица героя, как и «Записки из подполья».

Эта первая записная книжка содержит главы ещё *не романа, а повести* (до слияния сюжета о Раскольникове с историей Мармеладовых). Первая редакция собственно романа (вторая записная книжка) начинается также от первого лица — уже как тюремная исповедь: «Я под судом и всё расскажу. Я всё запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие и все судьи мои, если хотят. Это исповедь, полная исповедь».¹ Так начинается первая глава, уже содержащая весь эпизод с Мармеладовым в распивочной. Но после первой главы следуют заметки, планы, характеристики, и наконец — принципиальное решение: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его [героя] ни на минуту...»²

Уже в первой записной книжке появляются наброски, в которых главный герой осмысливается автором в отношениях к литературной традиции и истории. Эти «линии сравнения» чрезвычайно интересны и показательны. Мелькают повторяющиеся записи: «Гас» (то есть доктор Гааз — для Достоевского образец современного подвижника, христианина новых времён), «Вдова Капет. Христос, баррикада»³, «Наполеон»⁴. А четырьмя строками ниже «Наполеона» сделана весьма примечательная запись: «Для полноты *лица* его пленяет роль затаённого существа, тайны, Унгерна, Sbogar, Ускока и проч. Но потом сам смеётся

¹ «Преступление и наказание», «Наука», М., 1970, стр. 505

² Там же, стр. 539.

³ Там же, стр. 485.

⁴ Там же, стр. 495.

над этим». Иными словами, будущий Раскольников *сам себя сочиняет* в терминах и образных параллелях романтической литературы: рыцарь Унгерн-Штернберг, «властелин необитаемого острова» — родоначальник прибалтийского немецкого рода баронов Унгерн-Штернбергов, который во время бурь гасил маяки и затем грабил разбивающиеся корабли, чем составил себе несметное богатство; Жан Сбогар — благородный разбойник из одноимённого романа Нодье; «Ускок» — повесть Жорж Санд о жестоком и таинственном пирате, из цикла венецианских повестей писательницы. Романтическое «жизнесочинительство» такого же типа и с таким же самоосмеянием наглядно демонстрируется в повести «Записки из подполья», где есть уже и Наполеон, и Сильвио из пушкинского «Выстрела», и Арбенин из лермонтовского «Маскарада».

Однако, несмотря на осмеяние романтического сочинения самого себя в эпигонском, эстетизирующем стиле подполья, мотивы тайны и внешней загадочности будут играть значительную роль в дефинитивном тексте «Преступления и наказания» (и ещё большую роль — в последующих романах). Романтический покров на душе героя всякий раз будет совлекаться Достоевским, опровергаться сюжетом (Н. М. Чирков назвал этот приём «снятием покровов»).

Романтическое начало в образе Раскольникова не сводится к этому внешнему покрову. Достоевский характеризует его как романтика не через параллели с героями Нодье и Жорж Санд, а средствами христианского романтизма. На значение последнего в творчестве писателя указал, в частности, профессор Абрамович в известной работе «О природе и характере реализма Достоевского» (сб. «Творчество Достоевского», АН СССР, М., 1959). Одновременно с темой Христа в первой записной книжке исполняется тема «золотого века»:

«NB. О зачем не все в счастье? Картина золотого века. Она уже носится в умах и в сердцах. Как ей не настать — и проч.

NB. Но какое право имею я, я, подлый убийца, желать счастья людям и мечтать о золотом веке!

Я хочу иметь это право.

И вследствие того (этой главы) он идёт и на себя доказывает. <... >

Воспоминания мерещатся:

Отчего когда мать читала Евангелие: Талифа куми». ¹

Отметим сразу же, что приведённый ход сюжета — мечта о золотом веке, о собственном идеале, который предал герой, совершив убийство, — не вошёл в роман «Преступление и наказание». Зато он прямо введён был писателем в знаменитую исповедь Ставрогина. Герой «Бесов» — предатель собственного идеала. Однако ключевая глава «Бесов» была выброшена Катковым при публикации

¹ Там же, стр. 500.

романа. Тогда Достоевский ввёл мечту «о золотом веке» в роман «Подросток» и повторно разработал эту тему в «Сне смешного человека». Всё это свидетельствует о чрезвычайно высокой идейной спаянности всего зрелого творчества Достоевского, которое не зря рассматривается некоторыми исследователями как единое целое, как одна исполинская трагедия в пяти актах с прологом и интермедиями.

Что касается евангельской цитаты, она относится к одному из чудес Христа — воскрешению дочери Иаира (Марк, V, 41—42). «Талифа куми» — это по-древнееврейски «встань, девица». Это чудо Христа не упоминается в «Преступлении и наказании», зато там детально цитируется и неоднократно упоминается другое такое же чудо — воскрешение Лазаря, которое связывается по закону художественной аналогии с преступлением Раскольникова (духовная смерть) и его покаянием (воскрешение). На это прямо указывает Соня Мармеладова, призывая героя признаться народу и властям в совершённом преступлении: «Тогда бог опять тебе жизни пошлёт». («Преступление и наказание», часть V, глава четвёртая).

Далее в сохранившихся фрагментах черновиков романа (вторая записная книжка) тема Христа нарастает. Дважды (по рассеянности Достоевского?) буквально повторена фраза: «Русский народ всегда как Христос страдал, говорит Соня».¹ Тем самым сам автор даёт нам здесь ключ к интерпретации раскаяния Раскольникова как возвращения к народу. Достоевский, по сути дела, отождествляет русский народ с Иисусом Христом. Поэтому смысл романа «Преступление и наказание» есть воссоединение мыслящей личности с народом.

В этой связи большой интерес представляет тот факт, что писатель не ввёл в роман задуманное им «видение Христа».² Очевидно, Раскольникову должен был во сне явиться Христос, и этот сон планировался как непосредственный сюжетный толчок к явке с повинной. Сон выделялся даже в отдельную главу: «Глава Христос (как сон Обломова) кончается пожаром».³ В черновиках явка с повинной дважды называется «Голгофой»⁴ (например, «Соня идёт за ним на Голгофу, в 40 шагах»). Планировалась такая «последняя строчка» (по записи самого Достоевского): «Неисповедимы пути, которыми бог находит человека».⁵ Таким образом, в этих фрагментах явно выстраивается система ассоциаций, связывающих сюжет с евангельской легендой: возникает параллель между Раскольниковым и Лазарем (отчётливо заявленная в черновиках), а явка героя в полицию с повинной сравнивается с Голгофой. Конечно, это не сравнение с

¹ Там же, стр. 527.

² Там же, стр. 528, 531.

³ Там же, стр. 561.

⁴ Там же, стр. 584, 590.

⁵ Там же, стр. 594.

распятием Христа: на Голгофе были также распяты два разбойника, из которых один смеялся над Христом и проклинал его, а другой уже на кресте уверовал и просил вспомнить о нём в царстве небесном. Эта легенда и евангельский рассказ о Марии Магдалине — самые любимые сюжеты из Нового Завета у Достоевского (ибо убийца и падшая женщина — его главные герои).

Но в окончательном тексте романа нет ни видения Христа, ни прямого сравнения с Голгофой, ни елейной «последней строчки». Достоевский убрал всё это. Основным эпизодом, связывающим сюжет с евангелием, стало чтение евангелия, причём именно эпизода воскрешения Лазаря, трактованного в романе (без всяких на то оснований религиозно-канонического характера) как аллегория духовного перерождения преступника. Противоречивые искания и колебания писателя привели к снижению удельного веса прямых религиозных ассоциаций: они как бы удалились в символический подтекст романа, стали тенью героев, намёками. Так, в образе Сони угадывается «современная» Мария Египетская¹, а о Дуне сам Свидригайлов говорит, что в первые века христианства она стала бы героической великомученицей. Однако присущая черновикам романа навязчивость религиозной символики в окончательном тексте Достоевского *снята*.

В дефинитивном тексте романа прослеживаются гораздо более явно иные влияния, которые не могут быть отмечены по наличным (весьма отрывочным) черновым материалам.

III

О Лужине в третьей записной книжке говорится: «В его скупости нечто из Пушкинского Скупого барона».² Этих черт нет у Лужина в окончательном тексте.

Однако роман «Преступление и наказание» давно уже даёт обильный материал для сравнительных исследований именно в плане проблемы «Пушкин — Достоевский».

Ещё Валерий Брюсов говорил о значении идеи поэмы «Медный всадник» для замысла романа «Преступление и наказание».³

Сама наполеоновская идея Раскольникова, навеянная Достоевскому, несомненно, актуальными событиями — мексиканской авантюрой Наполеона III

¹ Там же, стр. 793—794 (в «Примечаниях к тексту записных книжек»).

² Там же, стр. 554.

³ В. Брюсов. Пушкин — мастер. В кн.: «Пушкин», сб. 1, ред. Н. К. Пиксанова, М., 1924.

и выходом в свет его компиляции «История Юлия Цезаря», в своём художественном воплощении заставляет нас прежде всего вспомнить о Пушкине. Слова Порфирия Петровича: «Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном себя не считает?» — восходят, по мнению современных советских комментаторов, к знаменитым строкам из «Онегина»:

Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно.

Но дело в том, что эти три строки уже содержат квинтэссенцию наполеонизма Раскольникова — отношение к массам «двуногих тварей» как к средству для достижения высоких целей «имеющего право», особенного человека. Пушкин указал и на распространённость этого взгляда. Он подчеркнул: «Мы все глядим в Наполеоны»; он поместил статуэтку Наполеона в сельский кабинет Онегина. Пушкин говорит в своём «Путешествии в Арзрум»: «Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой...» Здесь имеется в виду, что исключительно одарённые люди могут скрываться среди толпы, их не замечают, эти люди в России исчезают бесследно: «Мы ленивы и нелюбопытны...» Сам образ неузнанного Наполеона, опутанного «сетями мелких нужд и неизвестности», чрезвычайно содержателен и обращает мысль опять-таки к Раскольникову, хотя совсем в ином аспекте.

Наконец, у Пушкина появился герой, реализующий «наполеоновскую» программу в серой повседневности современной петербургской жизни: это Германн из «Пиковой дамы» с его «профилем Наполеона и душой Мефистофеля» (сходство с Наполеоном указано не только в бальной остроте Томского, но и в авторской речи). Германна можно считать одним из прямых предшественников Раскольникова: так, он является убийцей старухи-графини (хотя и не вольным) с целью обогащения и возвышения через богатство. Родство сюжетов особенно ярко проявляется в сновидении Раскольникова о повторном убийстве старухи.

Это сновидение вообще наполнено пушкинскими мотивами и реминисценциями из Пушкина. Идеино-художественное созвучие «Пиковой дамы» и романа Достоевского уже неоднократно подмечалось виднейшими учёными¹. Особенно интересным представляется анализ упомянутого сновидения у Бахтина. Смеющаяся старуха во сне у Раскольникова — это та ж старуха-графиня, из гроба подмигивающая Германну, своему убийце. Карточным «двойником»

¹ А. Л. Бем. «Пиковая дама» в творчестве Достоевского, Прага, 1936; М. Альтман. Видение Германна «Slavia», 1930, IX, 4; М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963.

старухи была пиковая дама, которая в кульминационный момент повести «прищурилась и усмехнулась» Германну.

Но Бахтин указывает — на наш взгляд, совершенно справедливо — на связь этого сновидения Раскольникова также и со сновидениями Григория Отрепьева, о которых он рассказывает Пимену и в которых толпы людей смеются над высоко поднявшимся самозванцем, как в сне Раскольникова. Таким образом, к списку произведений Пушкина, сыгравших в ту или иную роль в творческой истории «Преступления и наказания», должна быть добавлена и трагедия «Борис Годунов» (ниже будет сказано и о других аргументах в пользу такого добавления).

Выражение «дрожащая тварь», занимающее важное место в размышлениях Раскольникова о праве на преступление и о том, что законы морали созданы для заурядных людей, восходит к корану, перевод которого был в библиотеке Достоевского, — однако оно заимствовано писателем, по всей видимости, из прославленного пушкинского цикла «Подражания Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Но важнее реминисценций и отдельных параллелей прямое идейное влияние Пушкина на роман «Преступление и наказание». Сама идея обоснованного убийства с необычайной полнотой и художественной убедительностью развита ещё Пушкиным в трагедии «Моцарт и Сальери». Теория Сальери о праве на преступление мимоходом и невзначай опровергается Моцартом в его знаменитой фразе: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Этот поэтический афоризм незримо живёт в этическом пафосе романа Достоевского. Но убийство не только не может иметь теоретического обоснования — оно не может быть искуплено последующими благими делами. Проблема «искупления» свершённого зла затрагивается в «Борисе Годунове». Царь Борис множеством добрых дел пытается загладить начальное злодеяние. Но всё тщетно — народ не принимает его. Впрочем, дело не только в этом: Борис не может никакими добрыми делами купить покоя у собственной совести, которая терзает его неусыпными упрёками и «кровавыми мальчиками в глазах». Не так ли и Раскольников, несмотря на все свои добрые дела и помощь семье Мармеладовых, не в силах откупиться у совести? Не только и не столько вульгарно-гегельянская концепция автора «Истории Юлия Цезаря» повлияла на суть и формы наполеоновской идеи Раскольникова, сколько теоретически обоснованные злодеяния пушкинских Бориса и Сальери.

Закljučая этот краткий обзор, мы должны признать, что пушкинский дух пронизывает весь роман «Преступление и наказание», хотя при беглом чтении это почти незаметно.

Произведения Достоевского отличались повышенной «литературностью», сознательно насыщались огромным материалом из предшествующей литературы и современных писателю произведений. Это входит в существо художественной системы Достоевского, позволяет чрезвычайно динамизировать характеристики, выигрывая место для самораскрытия героев в огромных диалогах, требующих свободного и «бесконтрольного» развития (противоположность пушкинского лаконизма). Однако постоянное цитирование с указанием источников просто разрушило бы цельность текста. Достоевский скрывает реминисценции и парафразы. Он предоставляет читателю *чувствовать* их, внося в своё повествование элемент совершенно особой игры и дублируя прямое цитирование (из Шиллера, Жуковского, Гофмана, Пушкина и т. п.) скрытым цитированием и парафразом.

Яркий пример парафраза давно указан в «Преступлении и наказании». Это разговор студента и офицера в трактире, подслушанный Раскольниковым. Ещё в 1914 году Л. П. Гроссман в статье «Достоевский и Бальзак» указал, что этот разговор есть парафраз беседы Растиньяка и медицинского студента Бьяншона в бальзаковском романе «Отец Горио», где герой предлагает решению приятеля-студента моральную головоломку из Руссо: согласен ли ты на смерть (без твоего прямого участия) старого китайского мандарина, если эта смерть обогатит тебя? Бьяншон отвечает отрицательно. Известно, что в своей пушкинской речи Достоевский повторил этот пример, ссылаясь на Бальзака и сравнивая ответ Бьяншона с ответом Татьяны Онегиной: «пусть я лишаюсь счастья, но не хочу быть счастливою, загубив другого». Эту мысль Достоевского о невозможности строить своё счастье на несчастье другого человека впоследствии буквально повторит Горький (это — стержневая идея русской литературы). Гроссман сделал больше, чем одна лишь находка парафраза: он показал, что судьба Раскольникова в ряде подробностей параллельна судьбе Растиньяка. Поразительно сходны начальные главы обоих романов. В «Отце Горио» нищий честолобец из провинции Эжен де Растиньяк бродит по Парижу, одержимый мечтой о самоутверждении в обществе. Он решает непременно достичь быстрого обогащения. Как раз в этот момент он получает письма от матери и сестры. Прочитав их, он восклицает: «О да! Деньги во что бы то ни стало! Я хотел бы доставить им всю полноту возможного счастья». Кстати, Растиньяк — студент-юрист, как и Раскольников. Ситуацию последнего между Мармеладовым и Свидригайловым Гроссман рассматривает как вариант *сюжетной* композиционной схемы Бальзака: отец Горио — Растиньяк — Вотрен. «Достоевский оце-

нил всю глубокую правду внутренней композиции «Отца Горио», когда столкнул Раскольникова с пьяным Мармеладовым и привёл к нему слишком трезвого Свидригайлова».¹ Действительно, «трагический отец» Горио по сюжетной функции (аргумент бунта) предваряет Мармеладова, а замаскированный бандит Вотрен, искушающий героя быстрым обогащением, — насмешливо-дружественного циника Свидригайлова. Проведённая Гроссманом параллель представляется во многом убедительной. Не лишне и его замечание, что в 1867 году, отправившись в заграничное путешествие с молодой женой и занявшись её литературным воспитанием, Достоевский в первую очередь дал Анне Григорьевне «Отца Горио» — и это через четыре месяца после окончания романа «Преступление и наказание».²

Конечно, Раскольников — отнюдь не Растиньяк. Различие между ними бросается в глаза. Эгоистичный, этически слабый герой Бальзака попросту мельче и в известном смысле банальнее Раскольникова. Старательное подчёркивание этого различия в нашей критике привело сейчас фактически к забвению аргументации Гроссмана. Между тем, она не опровергнута. Нечего и говорить в наше время (когда сами французы зачастую ставят Достоевского выше Бальзака), что влияние «Отца Горио» на роман Достоевского не нужно преувеличивать, что роман «Преступление и наказание» в полном смысле оригинальное и новаторское произведение, и т. д. Всё это отнюдь не исключает творческого и свободного использования Достоевским элементов сюжета и образной системы «Отца Горио». Самобытность русского романа подчёркивал уже Гроссман.

К подмеченному им «бальзаковскому трио» в русском романе (Мармелад — Раскольников — Свидригайлов) можно ещё добавить образ Разумихина, энергичного и нравственно здорового товарища-студента, который контрастно оттеняет Раскольникова, как Бьяншон — Растиньяка. Не будем за недостатком места сопоставлять второстепенные детали (например, любовь Растиньяка к дочери старика Горио, брак которой с банкиром Нусингеном ничем не отличается от проституции). Связь «Преступления и наказания» с «Отцом Горио» является многосторонней и многообразной (вплоть до буквального повторения Свидригайловым слов и выражений Вотрена). Особо интересны сходные черты двух главных героев.

Из всего вышеизложенного следует, что генезис образа Раскольникова протекал чрезвычайно сложно. Создание этого образа из материала действительности (единственный реальный прототип, который нам относительно известен, это московский студент-грабитель, упомянутый в письме к Каткову)

¹ Л. Гроссман. Творчество Достоевского. Изд. «Современные проблемы», М., 1928, стр. 98.

² Там же, стр. 103.

вылилось в долгий и трудный процесс борьбы различных идейно-художественных тенденций творчества Достоевского. Влияние Пушкина и Бальзака явно противостоит в этой борьбе романтическому влиянию и в частности — романтическому христианству самого Достоевского. Борьба противоположностей увенчалась колоссальным художественным успехом: развитие центрального образа от Васи из первых черновиков к Раскольникову окончательного текста завершилось рождением эпохальной фигуры, которую один из западных критиков назвал «современным Гамлетом».

Изучение генезиса образа Раскольникова показывает, что полемика Достоевского с новым поколением в «Преступлении и наказании» — отнюдь не главное для писателя. Конечно, ряд черт героя метит в нигилистов, а в одном месте черновиков Раскольников назван социалистом. Однако это указание совершенно отброшено окончательным текстом и вместо него введены насмешливые рассуждения героя о социализме, полностью отмежёвывающие его от революционной демократии. Принимать этот образ за карикатуру на революционеров той эпохи, за клевету на молодое поколение, как это сделал Н. Г. Чернышевский, прочтя роман, нет оснований — и прежде всего потому, что Раскольников — это трагический герой, фигура, вызывающая наше глубокое сочувствие даже при полном осуждении.

Точно так же сам автор осуждал своего героя и пресловутую «шатость понятий», но сам разделял яростное возмущение Раскольникова бесчеловечностью жизни, показывал его бунт как трагическую неизбежность и пророчил Раскольниковым светлое будущее.

Время и композиция романа «Преступление и наказание»

В европейском романе XVIII века преобладала иллюзионистская конвенция времени — максимальное сближение фабульного времени и времени читательского восприятия. Огромные романы, проникнутые пафосом скромного буржуазного быта, фиксировали каждый шаг героев. Для восходящей буржуазии Шарлотта, нарезающая хлеб, казалась интереснее Федры. О здоровье Клариссы справлялись министры, заезжая к Ричардсону перед докладом у короля. Кофе, вышивание, насморк — всё было важно для читателей этих неторопливых сентиментальных романов.

Романтизм с его презрением к «заурядной» чувствительности породил героев, живших в вечной лихорадке страстей или возвышенном бреде мечты. То размеренное бытие, которое казалось прекрасным по эстетическим нормам XVIII века, стало восприниматься как гнетущая пошлость, убивающая свободу личности. Конвенция времени резко изменяется: в романтической прозе время неравномерно, огромные временные интервалы между частями произведения позволяют добиваться ошеломляющих контрастов в судьбах героев. Например, такая перемена в «Графе Монте-Кристо» аналогична чудесному превращению бедняка в прекрасного сказочного принца. Романтики не склонны изображать постепенное развитие, предпочитая временные скачки, оправдывающие любые превращения. Порою в романтической прозе пространственные и временные координаты ослаблены, действие происходит в условном средневековье, в мнимой Испании, Германии, Богемии; время действия не поддаётся определению и не имеет особого значения, между эпизодами проходят не то недели, не то годы. Ослабленность художественного времени подчёркивает «вневременной», метафизический или символический характер сюжета, как в некоторых новеллах Эдгара По. В «Отверженных» Гюго отражены семнадцать лет истории Франции, но временные зияния и скачки являются одним из главных композиционных эффектов этого романа. Временные перестановки, возвратные движения сюжета, «забегание вперёд» и параллельное развитие различных сюжетных линий в одно и то же время становятся обычны для европейского романа.

Все эти новации имели большое значение и для критического реализма, который зачастую прямо наследовал романтизму. Композиция «Героя нашего времени» не могла бы сложиться в уме Лермонтова без освоения романтического опыта. Но понимание времени, свойственное реализму, принципиально отлично от романтического: если для романтиков время вторично и окрашено субъективностью автора, то для реалистов время объективно; автор, рассказчик, герой живут в не зависящем от их сознания времени, и роман вновь обретает традиционную эпическую первичность времени.

В реалистическом романе даются точные указания места и времени действия, художественное время становится правдоподобным, то есть адекватным полноте и длительности изображаемых событий, хотя отнюдь не возвращается к иллюзионизму XVIII века. Эпическое время контролируется природным циклом, ритмической схемой времён года; их повторяемость создаёт ощущение равномерности, величия и бесконечного продолжения за пределами романа («Война и мир», «Сага о Форсайтах»).

Интервалы между драматическими эпизодами заполняются суммарными описаниями автора. Особо важную роль играют такие описания у Бальзака: глубоко содержательные, богатые историческим материалом, они в сжатом виде сообщают о годах и десятилетиях, разделяющих встречи героев. Так построен небольшой философский роман «Поиски абсолюта», фабульное время которого охватывает двадцать лет.

Как правило, монументальность реалистического романа связана с обширными масштабами фабульного времени. Фабульное время «Обломова», считая изображение детства героя в его сне и эпилог романа, охватывает (по подсчёту А. Г. Цейтлина) тридцать семь лет. Не менее показательна длительность фабульного времени «Тысячи душ» Писемского или «Неточки Незвановой» — единственного традиционно-реалистического романа Достоевского. С наивысшей силой временной характер жизни выражен в романе-эпопее «Война и мир», в котором представлены пятнадцать великих лет русской истории. Толстой, искусно сочетая «мелочность» с историко-философской «генерализацией», достиг изумительного эффекта — «физического» читательского ощущения длительности изображаемого времени. Эпохальное величие событий начала XIX века вместе с непрерывным, детальным прослеживанием психической эволюции героев, струистое чередование диалога, внутреннего монолога, авторского комментария и генерализующих отступлений создают иллюзию равномерности течения времени, изображённого всеми этими способами; отсюда возникает читательская иллюзия подлинно большой протяжённости сюжета во времени.

Было бы ошибкой думать, что такая протяжённость, монументальность и плавность необходимо присущи временной конвенции любого писателя-реалиста. Критический реализм не был закрыт для романтических влияний. Так обстоит дело, например, с Тургеневым. Его одноэпизодные фабулы, кратковременность осознанного действия, поэтическая взволнованность повествования делают его романы близкими к лирическим повестям. Не случайны у Тургенева и «вневременные» сюжеты («Призраки», «Песнь торжествующей любви» и др.). При всей точности историко-хронологических ориентиров временной характер тургеньевских романов относительно ослаблен. Интересно, что действие романа

«Накануне» отнесено к кануну Крымской войны, хотя весь пафос романа прямо порождён идейной борьбой революционной ситуации 1859—1861 годов: эта внутренняя неточность или скорее даже аллегоричность художественного времени — черта, в общем свойственная романтизму. Тургенев-реалист сохранял живые связи с романтизмом.

Но из всех корифеев русского романа ни один не выделяется столь резко своей трактовкой времени, как Фёдор Михайлович Достоевский. Художественное время Достоевского явилось новшеством в искусстве романа и оказало сильное влияние на последующую литературу. В этом причина неослабевающего интереса литературоведов к этой стороне творчества писателя. За годы размышлений и дискуссий накопилось немало неточностей по вопросу о времени романов Достоевского, поскольку нередко конкретный анализ подменялся отвлеченным теоретизированием, без должного внимания к текстам его романов.

Задача настоящей работы — конкретное исследование художественного времени «Преступления и наказания» и связи его с композицией романа. Представляется необходимым начать исследование с уточнения хронологии романа, с обозрения его фабульного времени.

I. Хронология «Преступления и наказания»

Действие романа происходит летом 1865 года (год в тексте не указан, но легко устанавливается по целому ряду деталей: в частности, по заголовкам газетных статей, которые пробегают Раскольников в трактире). Роман начинается словами: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки...». Раскольников идёт к процентщице делать «пробу», затем — в распивочную, где происходит его знакомство с Мармеладовым. Исповедь Мармеладова завершается тем, что Раскольников отводит его около 11 часов вечера домой и спешит уйти. Так заканчивается первый день.

На следующий день Настасья вручает Раскольникову письмо от матери. Содержание письма и комментарии героя к письму играют важную роль в его окончательном решении. Следует эпизод с пьяной девочкой на Конногвардейском бульваре, сон о забитой лошади и возвращение домой около 9 часов вечера, когда возле Сенной площади Раскольников случайно слышит разговор, из которого явствует, что процентщица завтра останется дома одна. Таков второй день.

На следующее утро Раскольников уже заболевает, почти весь день проводит в постели, но в седьмом часу выходит, крадёт из дворницкой топор и проникает в квартиру процентщицы. Совершается двойное убийство (завязка сюжета). Чудом ускользнув из западни, Раскольников добирается до дома. На этом кончается первая часть романа, изображающая три дня.

Часть II: утром четвёртого дня дворник приносит Раскольникову повестку из полиции. В «конторе» Раскольников, взволнованный разговором о вчерашнем убийстве, падает в обморок. Вернувшись домой, он принимает меры к сокрытию улик, затем посещает Разумихина и снова возвращается домой вечером. Ночью у него начинается бред.

Именно здесь происходит резкое сокращение времени. После того, как четыре дня были переданы детальнейшим образом, временной скачок изложен в одном абзаце: «Он, однакож, не то чтоб уж был совсем в беспамятстве во всё время болезни: это было лихорадочное состояние, с бредом и полусознанием». И в том же абзаце: «Иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит; в другой раз — что всё тот же день идёт». Очень интересно и важно, что в ясном сознании Раскольников интенсивно переживает время, хронология отражена с точностью до часов и порой минут, но в «полусознании» переживание времени размывается: Достоевский с большой психологической достоверностью рисует утрату контроля над переживанием времени. При этом писатель нигде не даёт хронологических помет от автора: время даётся только в восприятии героя. Как же мы узнаём о длительности «смазанного» времени?

Раскольников пришёл в себя в 10 часов утра. Разумихин говорит: «Эты, брат, хорошо сделал, что очнулся... Четвёртый день едва ешь и пьёшь». Значит, Раскольников провёл в бреду полных трое суток. Всего к этому моменту прошло полных семь дней фабульного времени, из которых четыре дня занимают 118 страниц текста, а три дня болезни — двадцать две строки (здесь и далее — по десяти tomному Собранию сочинений, ГИХЛ т. V, М., 1957).

Итак, идет восьмой день. Раскольников получил деньги от матери, поел, затем спал более шести часов. У его постели происходит разговор об убийстве процентщицы. Появляется Лужин. Долгий разговор, постепенно накаляясь, приводит к скандальному изгнанию Лужина. В 8 часов вечера Раскольников тайком от окружающих выходит из дома. Следуют уличные сценки, встреча с Заметовым в трактире, объяснение с Разумихиным. Напряжение неуклонно возрастает.

Раскольников оказывается на мосту. На его глазах пытается утопиться опившаяся баба. Почти бессознательно он направляется в полицию, нечаянно делает крюк и оказывается у дома, где совершил убийство. Уже 9:30 вечера. Он входит в квартиру, которую рабочие оклеивают новыми обоями. Следует зна-

менитая сцена дёргания колокольчика, вошедшая в учебники криминалистики и отразившаяся в одной из поэм В. В. Маяковского.

Удивлённая поведением Раскольникова, группа зевак у дверей подумывает свести его в полицию, но его апатичное спокойствие невольно угашает подозрения. Пока он колеблется, идти ли в полицию, неподалёку слышится шум уличной драмы. Раскольников подходит и видит под колесами раздавленного Мармеладова. Участие в его судьбе даёт герою бессознательное самооправдание в отказе от явки с повинной: он с внезапной, преувеличенной горячностью хлопочет и распоряжается переноской раненого Мармеладова к нему домой.

Мармеладов умирает, Раскольников отдаёт вдове 20 рублей; на лестнице его догоняет Поленька, и поцелуй ребенка возрождает в нём надежду. Он выходит в 11-ом часу вечера, заходит на вечеринку к Разумихину, тот провожает его домой. В каморке Раскольникова ожидают мать и сестра — от неожиданности он падает в обморок.

На этом прерывается II часть романа, но ещё не закончен бесконечный восьмой день фабулы. Его перенос, или, вернее, enjambement в III-ю часть подчёркивает «бесконечность» этого мучительного напряжённого дня — первого после болезни героя. Уже в III части продолжается вечер всё того же дня. Раскольников требует от сестры разрыва с Лужиным. Разумихин уговаривает женщин уйти. Здесь действие впервые отделяется от восприятия главного героя и даётся в восприятии Разумихина. Изображение восьмого дня в целом занимает 93 страницы текста.

Девятый день начинается с пробуждения Разумихина. Во время общего разговора в каморке Раскольникова появляется Соня Мармеладова, которую герой представляет матери и сестре. При выходе из дома за Соней следит господин с тростью — ещё не названный Свидригайлов.

Разумихин и Раскольников идут к Порфирию: это первая «словесная дуэль» преступника и следователя. После неё следует ошеломляющая сцена с мещанином-изобличителем и второй сюжетный сон Раскольникова (убийство смеющейся старухи). Проснувшись, герой видит в дверях своей комнаты незнакомого господина. Этот выходец из сна рекомендуется Свидригайловым. Конец III части.

Но девятый день не кончается. Уже вечереет, когда происходит первая беседа героев-двойников. Свидригайлов выходит около 8 часов вечера, столкнувшись в дверях с Разумихиным. Приятели отправляются к матери и сестре Раскольникова для объяснения с Лужиным. Эта сцена приводит к новому изгнанию Лужина. Раскольников идет к Соне; происходит их первая беседа наедине, с земным поклоном «всему страданию человеческому» и чтением еван-

гелия. Всё это подслушивает Свидригайлов. Так заканчивается девятый день (всего 127 страниц текста).

Десятый день фабулы содержит второй поединок Раскольникова с Порфирием и спасительное появление Миколки Дементьева. Дома Раскольникова внезапно посещает вчерашний мещанин и просит прощения за оговор. «Бог простит», — отвечает Раскольников и вслед за мещанином выходит из дома. Конец IV части.

V часть вновь начинается с утра десятого дня, но эта временная линия дана через Лужина. Длинный диалог его с Лебезятниковым — это внесюжетная вставка: здесь осмеивается «щенячье» понимание социализма (Лебезятников) и одновременно — обывательская клевета на социализм (Лужин). Затем Лужин вызывает Соню для устройства ловушки с деньгами. Итак, в конце IV и начале V части наблюдается параллельное развитие во времени.

Две линии отсчета времени объединяются в сцене поминок по Мармеладову, где снова появляется Раскольников. Шумное застолье нарушается появлением Лужина, обвиняющего Соню в краже: скандал громоздится на скандал. Лужин разоблачён и посрамлён, но хозяйка дома гонит вон Катерину Ивановну. Тем временем, Раскольников идёт к Соне; во время этой беседы (второй) он признаётся ей в преступлении. Внезапно прибегает Лебезятников с вестью, что Катерина Ивановна помешалась.

Душераздирающая сцена нищенства вдовы с детьми завершается её смертью. Возле её трупа Свидригайлов даёт понять Раскольникову, что знает его тайну. Психический шок как бы затуманивает сознание героя. Десятый день не имеет чёткой концовки, отсчёт времени вдруг размывается. В целом изображение этого дня занимает 112 страниц текста. Конец V части.

Часть VI начинается смутно переданным сокращением времени. Особенно любопытны следующие указания автора: «Припоминая это время потом, уже долго спустя, он догадывался, что сознание его иногда как бы тускнело <...> Он был убеждён положительно, что во многом тогда ошибался, например, в сроках и времени некоторых происшествий». И далее: «Одно событие он смешивал, например, с другим; другое считал последствием происшествия, существовавшего только в его воображении».

Временные указания странны: «...в эти два-три дня после смерти Катерины Ивановны он уже два раза встречался с Свидригайловым, всегда почти в квартире у Сони...» Это «почти» из двух раз просто не имеет смысла. Язык этого пассажа выглядит столь же спутанным, как сознание героя. Деформация его сознания влечет за собой деформацию времени; временной скачок мотивирован полубезумным состоянием Раскольникова.

Между двумя временными сокращениями (во II и VI части) заключены три дня самого напряжённого действия*. Из второго «затемнения» герой начинает выходить, когда мы видим его на панихиде Катерине Ивановне; затем он слушает пение в харчевне, засыпает в кустах на Крестовском острове, приходит домой ранним утром и вновь засыпает.

Он просыпается в 2 часа пополудни в день похорон Катерины Ивановны, которые проспал. «Голова его была свежее, и он сам спокойнее, чем в эти последние три дня». Возвратившееся «свежее» сознание означает вновь подробное, интенсивное переживание времени. После смерти Катерины Ивановны прошло три дня, значит — это четырнадцатый день фабульного времени (её смерть приходится на десятый день).

В этот день происходит третья встреча героя с Порфирием, когда их отношения проясняются окончательно («Как кто убил?.. да вы и убили, Родион Романыч! Вы и убили-с...»). После ухода Порфирия Раскольников спешит к Свидригайлову. В трактире близ Сенной происходит их беседа, после которой Свидригайлов ловко отделяется от Раскольникова, встречается с Дуней и ведет её к себе.

Последующая сцена с револьвером поражает драматизмом и глубоким внутренним смыслом. Это кульминация сюжета, рисующая крах индивидуализма Свидригайлова. Между опустошённым циником и чистой девушкой любовь невозможна, тогда как физическое насилие не имеет смысла, в чём Свидригайлов убедился на опыте. Теперь он сознает пустоту избранного им пути, его прежней жизни, сделавшей его чужим для мира и в том числе для этой необыкновенной, единственно-желанной девушки. Отпустив Дуню, он подбирает брошенный ею револьвер и выходит.

Его скитания в этот вечер носят характер прощания с жизнью. Ровно в полночь он переходит по Тучкову мосту на Петербургскую сторону и останавливается в сомнительной гостинице. Развитие во времени не прерывается ни на миг, так как переход от четырнадцатого к пятнадцатому дню осуществляется через кошмары Свидригайлова, раскрывающие тайные глубины его подсознания. Ночи как передышки в неумолимом развитии трагического сюжета нам не дано. Через кошмары мы переходим к утру пятнадцатого дня, когда Свидригайлов пускает себе пулю в висок.

В этот же день Раскольников поочерёдно прощается с матерью, сестрой и Соней. Последняя надевает на него кипарисовый крестик и как бы благословляет на подвиг. Под смех толпы Раскольников целует грязную землю Сенной и идет предавать себя. Он сознаётся полицейским в своём преступлении.

* Из второй рукописной редакции: «...описанные детальнейшим образом, вплоть до временного “удвоения” (время Лужина)».

Итак, фабула романа (без эпилога) охватывает ровно пятнадцать дней: четыре дня — затем три в сокращении — три дня — опять три в сокращении — и два дня. Сюжетное развитие использует девять дней фабульного времени (день панихиды по Катерине Ивановне весьма беден событиями).

В эпилоге мы видим Раскольникова в Сибири, через полтора года после преступления и через девять месяцев после прибытия в острог. Главное значение в эпилоге имеет третий сон Раскольникова — сон о «трихинах», о повальном безумии человечества, заражённого бешеным индивидуализмом. Это сновидение — единственная мотивировка финальной сцены раскаяния героя у ног Сони.

Эпилог целиком описателен, лишён какой бы то ни было драматизации, совершенно не содержит прямой речи действующих лиц. Давно замечено критикой, что связь его с основным текстом романа несколько насильственна, и эпилог написан в иной манере, нежели весь роман.* Эта манера и временная конвенция прямо восходят к «Запискам из Мертвого дома», с которыми он перекликается и в идейном отношении. Время эпилога не имеет ничего общего с лихорадочным временем всех шести частей романа и передано традиционными способами.

Но в эпилоге в скрытом виде содержатся весьма важные мысли Достоевского о времени — даже не мысли, а представления, на которых мы остановимся несколько далее.

[Стада Авраама — древность, сон о трихинах — будущее, и Соня — настоящее].**

Пятнадцать дней основного фабульного времени романа двумя интервалами затемнённого сознания героя разделены на три части. Время, таким образом, подчинено принципу тройственного членения, характерному для композиции многих эпических произведений от «Божественной комедии» Данте до «Евгения Онегина» Пушкина. Легко заметить, что тройственным членением во многом определяется композиция «Преступления и наказания». В романе три главных героя: Раскольников, Свидригайлов и Соня. Их образы воплощают три практических решения центральной проблемы романа — проблемы свободы воли и нравственного закона: теоретический бунт, циничное своеволие и христианское самопожертвование. С разительной наглядностью проявляется троичность в композиции эпизодов: три диалога-столкновения Раскольникова с Лужиным, три «словесных дуэли» Раскольникова с Порфирием Петровичем, три беседы с Соней, три разговора со Свидригайловым. К этому можно добавить три посещения героем полицейской «конторы», три сна Раскольникова и т. д. Что это — случайность? Вряд ли! Роман Достоевского организован с матема-

* Из второй рукописной редакции: «...время в нем течёт плавно, нет точной хронологии».

** Из второй рукописной редакции.

тической точностью, по рациональному и продуманному плану. Предпочтение троичности в композиции «Преступления и наказания» не имеет в себе ничего случайного и ничего мистического: Достоевский в этом следует древней фольклорно-эпической традиции.

II. Образ времени в «Преступлении и наказании»^{*}

Как уже говорилось, время «Преступления и наказания» — это время героя. Выше отмечены и три отступления от этого правила: 1) в третьей части утро девятого дня даётся через восприятие Разумихина; 2) в конце IV — начале V части дана хронологическая параллель Раскольникова и Лужина; 3) в VI части вечер четырнадцатого дня, ночь и утро пятнадцатого даны в восприятии Свидригайлова, и мы даже не знаем, что делает Раскольников в течение целых суток. Первое из указанных отступлений совершенно незначительно по сюжетной функции. Второе — наполовину внесюжетно и служит «торможению» действия, на момент снижая напряжение повествования и одновременно подготавливая новый скандал. Третье отступление очень важно: оно совпадает с кульминацией сюжета, так как предельное заострение идеи неограниченной свободы воли связано в романе не с судьбой Раскольникова, а с судьбой его двойника — Свидригайлова. При этом и многие мысли, и поведение, и даже кошмары Свидригайлова близки мыслям, поведению и снам Раскольникова; субъективное переживание времени у этих героев равноценно. Поэтому мы не ощущаем никакого неудобства, никакого контраста в восприятии времени при переходе от Раскольникова к Свидригайлову. Время продолжает литься тем же единым потоком, тогда как «авторское» время эпилога сразу же дает о себе знать, образуя контраст с временем героя в предыдущих частях.

Общее у Раскольникова и Свидригайлова — зыбкость, относительность, чрезвычайная субъективность переживания времени.

За первым идёт по пятам позор и кара, второй давно задумал «уехать в Америку» — то есть покончить с собой.^{**}

Отличительная черта «времени Свидригайлова» — незаметный переход от бодрствования к сновидениям, в которых переживание времени исчезает, реальность и кошмар на какой-то момент сливаются при полной достоверности вещественных деталей, так что третий кошмар Свидригайлова (о пятилетней

^{*} Название главы во второй рукописной редакции: «Характер художественного времени в романе “Преступление и наказание”».

^{**} Из второй рукописной редакции.

«камелии») сначала воспринимается читателем, как событие, происходящее наяву. Изображение предсмертной ночи Свидригайлова во многом предваряет поэтику Франца Кафки, но нельзя забывать о подчинённой роли этого изображения и в частности кошмарных сновидений в общей системе реалистических сюжетных мотивировок.

Исходя из приведённых соображений, можно сделать вывод, что в целом время в «Преступлении и наказании» характеризуется почти драматургическим *единством*. Это время героя, живущего лихорадочной умственной жизнью, подверженного противоречивым страстям и чувствующего себя на грани катастрофы. Результат этого — крайняя субъективная психологизация времени в романе, неравномерность движения времени и чувство его относительности: в затемнённом сознании героя утрачивается контроль над временем, оно то растягивается, то сжимается; в перевозбуждённом сознании время переживается с крайней остротой, каждое мгновение исполнено глубоких мыслей, неожиданных открытий и решений. Эти особенности переживания времени в романах Достоевского неоднократно отмечались различными исследователями.

Представляется весьма точным суждение по этому вопросу Г. М. Фридлендера: «Изложение основных событий романа с точки зрения героя, определяемой его внутренним состоянием, приводит к характерной для романов Достоевского субъективной трактовке времени. Темп рассказа измеряется в “Преступлении и наказании” и других романах Достоевского не столько объективно, независимой от чувств и мыслей героя длительностью того или другого эпизода, сколько насыщенностью этого эпизода внутренними, субъективно-психологическими переживаниями. В соответствии с состоянием героя время замедляется, почти останавливается (как в сцене убийства старухи) или, наоборот, начинает бежать вперёд с лихорадочной быстротой. Писатель то замедляет темп своего рассказа, внимательно и подробно фиксируя мельчайшие переживания героя и вещи, попадавшие в поле его зрения, то он убыстряет этот темп — и тогда люди и предметы начинают сменяться и мелькать на страницах романа с той же быстротой, с какой они проходят перед сознанием Раскольникова (которое они временами почти не затрагивают). Этот приём можно сопоставить с приёмом замедленной и ускоренной съёмки в кино, в основе которого лежит сходная субъективная трактовка времени — “измерение” его интенсивностью внутреннего человеческого переживания».¹

«Достоевский не стремится в своих романах к экстенсивному охвату событий. Он отказывается от широкого развёртывания действия во времени и пространстве. Действие его романов совершается, как правило, в течение не-

¹ Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. «НАУКА», М., 1964, стр.173—174.

большого, строго ограниченного отрезка времени, в одном месте, по преимуществу — в Петербурге».¹

Эти сдержанные и точные положения Г. М. Фридлендера не должны, казалось бы, вызывать никаких сомнений. Между тем, почти одновременно с цитируемой мной книгой Фридлендера (точнее — годом раньше) появились высказывания о времени у Достоевского, совершенно иначе трактующие вопрос. В одной из своих статей В. Я. Кирпотин писал: «Закон эстетики Достоевского вёл не к постепенному раскрытию образа, от детства, через отрочество и юность, к зрелости, а к выявлению его сущности в краткой, сосредоточенной, но сильной и трагической коллизии.

И в самой действительности Достоевский приходил к «долгой растяжимости» событий (термин из подготовительных материалов к «Идиоту»)».²

Эти наблюдения В. Я. Кирпотина не содержат ничего спорного, но какой же вывод из них следует? Вот он: «Читая Достоевского, попадаешь как бы в водопад, который неудержимо стремится через отвес. Употребляя слова, написанные братьями Шлегелями о Шекспире, мы можем сказать, что время в его романах мчится, как стрелки часов, пружина которых потеряла тормозящее, воздействие гирь».³

Очевидно, это сравнение вполне применимо к Шекспиру. Великий драматург, например, произвольно обращался с возрастом своих героев. Как известно, Гамлет за короткий срок превращается из двадцатилетнего юноши в тридцатилетнего мужчину; по мнению А. А. Аникста, тем самым наглядно подчёркивается стремительный нравственный скачок героя, быстрота его духовного созревания. За короткие часы сценического действия в трагедиях Шекспира свершаются войны, морские путешествия, дети становятся взрослыми и т. п.; короче говоря, незаметным образом протекают жизни целых поколений, и в конце концов оставшиеся герои с полным правом могут сказать:

Нам, младшим, не придётся, может быть,
Ни столько видеть, ни так долго жить.
(«Король Лир»).

Применительно к Шекспиру, можно говорить об ускорении художественного времени.⁴ Но это в общем неверно в отношении Достоевского и его романного времени: лихорадочно-быстрый темп его романов именно означает ог-

¹ Там же, стр. 175—176.

² В. Я. Кирпотин. Особенности художественного видения мира у Достоевского. — В кн.: «Писатель и жизнь. Учёные записки Литературного института имени Горького», вып. II, М., 1963, стр. 75.

³ Там же, стр. 78.

⁴ Выражение «ускорение» или «замедление времени» противоречат современному естественнонаучному пониманию времени, но мы продолжаем ими пользоваться во избежание разрыва с литературоведческой традицией.

ромное количество событий в короткий промежуток времени, то есть это время течет достаточно замедленно, чтобы успеть с целым водопадом событий, столкновений, скандалов и катастроф. Чрезвычайно интенсивное переживание времени в романах Достоевского можно определить именно как замедление времени. Иными словами, В. Я. Кирпотин в приведённом выше фрагменте непозволительно смешивает ускорение действия с ускорением времени. Маститый литературовед слишком увлечён сравнением «романа-трагедии» Достоевского с трагедией Шекспира во всех аспектах, включая и художественное время. Несомненно, прав Фридлендер, говоря о замедлении времени почти до остановки в сцене убийства процентщицы и, напротив, об убыстрении времени, когда люди и предметы «почти не затрагивают» сознания Раскольникова. Это в точности согласуется с наблюдениями, приведёнными в предыдущем разделе настоящей работы. Так, например, невероятно, мучительно растянутый девятый день фабульного времени кажется бесконечным, событий в нём нагромождено на целый месяц, день замедлен в соотнесении с нашим повседневным житейским опытом; наоборот, «потускневшее» сознание Раскольникова после ужасающе-фамильярного разоблачения Свидригайлова как бы теряет контроль над временем, и дни пролетают мгновенно в пассивном, притупившемся восприятии героя, тогда как действие не движется. Между скоростью действия и временем существует обратная зависимость. Нам представляется возможным проиллюстрировать это положение аналогией с теорией относительности. В этой теории существует понятие «собственного времени». В «Теории поля» Льва Ландау и Евгения Лифшица, в главе I («Принцип относительности») говорится: «Время, отсчитываемое по часам, движущимся вместе с данным объектом, называется собственным временем этого объекта». В цитируемом параграфе даются формулы, которые выражают собственное время через время системы отсчёта, относительно которой рассматривается движение. Из этих формул явствует, что «собственное время движущегося объекта всегда меньше, чем соответствующий промежуток времени в неподвижной системе. Другими словами, движущиеся часы идут медленнее неподвижной системы. Другими словами, движущиеся часы идут медленнее неподвижных».¹

Если рассматривать читательское восприятие как «неподвижную систему отсчёта», то собственное время Раскольникова в самые напряжённые периоды действия окажется всегда меньше, чем соответствующий промежуток времени в читательском восприятии. Раскольников не замечает, как пролетает время. Между тем, мы воспринимаем его время как замедленное («часы» Раскольникова, идут медленнее наших «часов»). В моменты «затемнения» сознания героя происходит обратное: его «система отсчёта» превращается в неподвижную, то-

¹ Л. Д. Ландау и Е. М. Лифшиц. Теория поля. Издание пятое. «НАУКА», М., 1967, стр. 20.

гда как читательское «собственное время» движется; наши «часы» идут медленнее «часов» Раскольникова, и происходит ускорение времени героя.

Отправляясь от вышеизложенных положений Г. М. Фридлендера, можно лишь добавить, что для «Преступления и наказания» (как и для других романов Достоевского) характерно преобладание замедленного времени, то есть времени, до неправдоподобия перегруженного событиями, чуждого всякой эволюции и напоминающего длинный кинофильм, запечатлевший один колоссальный взрыв. Таким образом, время романов Достоевского по своему характеру скорее противоположно времени Шекспира. Как известно, Шекспира нередко называют самым «эпическим» драматургом. Достоевский же — создатель «романа-трагедии». Единство времени в романах Достоевского заставляет вспомнить не о трагедиях Шекспира, а о трагедиях классического типа, с их строгим соблюдением трёх единств. Эти три единства (места, времени и действия) характеризуют и роман Достоевского.

Выше указывалось, что из пятнадцати дней фабульного времени романа «Преступление и наказание» сюжетное развитие использует только девять. В эти девять дней органически включается прошедшее время путём введения двух функциональных эпизодов. Так, исповедь Мармеладова в распивочной не только форсирует принятие героем рокового решения, но и содержит очень важную для сюжета предысторию Сони Мармеладовой (причём именно эта предыстория, этот рассказ о девушке, которая пожертвовала собой для близких, сразу же включается в ход мыслей Раскольникова, ведущих к его собственному решению). Письмо матери вызывает в герое отчаяние и гнев; одновременно мы узнаём из письма завязку истории Дуни Раскольниковой и Свидригайлова. Сон о забитой лошади демонстрирует нам бессознательное сопротивление нравственного начала в душе героя его кровавому философствованию; но эта сюжетная перипетия одновременно содержит сведения о детстве, о воспитании, об отце Раскольникова.* Только в середине романа из диалогов действующих лиц становится известна принципиально важная статья Раскольникова о моральной неподсудности великих людей, в которой он уже формулировал «философскую базу» для своего преступления.

Ещё нагляднее приём нарастающего включения прошлого в настоящее выступает в истории Свидригайлова. Мы узнаём о нём из письма Пульхерии Александровны, затем рассказа её и Дуни о смерти жены Свидригайлова, из диалогов этого персонажа с Раскольниковым и его сестрой... Но окончательно таинственное прошлое Свидригайлова раскрывается лишь в последней части романа — в сне об утопившейся девочке, жертве его «своеволия». Таким образом, по мере развития сюжета мы всё более узнаём прошлое. То же самое относится к Соне: её отношения с Лизаветой разъясняются из разговоров с Расколь-

* Из второй рукописной редакции: «...о прежних добрых началах его воспитания».

никовым, как бы случайно, мимоходом. Все эти сведения о прошлом героев не являются авторскими экскурсами в прошлое (такие экскурсии в романе имеются, они сравнительно маловажны), а даны в виде эпизодов, движущих сюжет. Так называемая *Vorgeschichte* растворена в сюжете, прошлое — в настоящем. С ходом времени в романе мы движемся «вперёд — к прошлому».

Однако это выражение не охватывает действительного своеобразия времени у Достоевского, и прежде всего потому, что будущее тоже включено в настоящее. В романе нет обычных предварений будущего, «забеганий вперёд», но по всему тексту до бесконечности разбросаны авторские ремарки, как бы оценивающие настоящее время романа с точки зрения будущего. При этом будущее находится в пределах самого романа, в пределах его фабульного времени, а не является временем автора, пишущего роман как воспоминания или записки. Примеров этого можно привести множество.

Вот в распивочной Раскольников замечает оборванного отставного чиновника, который сразу производит на него впечатление. «Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию». Когда «потом»? Очевидно, в течение событий, разыгравшихся в самом романе.

Или после сна о забитой лошади: «Впоследствии, когда он припоминал это время, <...> его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство...»

Чуть ниже: «Впоследствии Раскольникову случилось как-то узнать, зачем именно мещанин и баба приглашали к себе Лизавету». Далее следует объяснение этого приглашения — объяснение, которое герою «случилось узнать» только в будущем.

Или: «Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нём ещё долго спустя... И во всём этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность...»

У дверей процентщицы: «Вспоминая об этом после, ярко, ясно, — эта минута отчеканилась в нём навеки...»

Нет смысла продолжать эти примеры, они совершенно однообразны: это не авторские предварения будущего, когда автор излагает историю как хорошо ему известную и много времени спустя после самих изображаемых событий; это в повествование вкрапляются воспоминания самого героя, вводимые словами «потом», «впоследствии», «после» и освещающие настоящее время из будущего времени Раскольникова, скажем, из времени его каторжного эпилога. Так или иначе, в романе нет будущего времени, выходящего за пределы романа. Так называемая *Nachgeschichte* растворена в романном настоящем.

Ещё раз отметим, что в «Преступлении и наказании» нет предварения тех событий, которые случаются далее по ходу сюжетного развития (и эти события сохраняют для героя и для читателя полную неожиданность), но зато есть многочисленные объяснения и комментирование настоящего времени романа из

его же будущего. Объяснения настоящего из будущего носят актуальный характер, имеют важное значение для сюжета, в этом смысле возможна прямая аналогия между включениями прошлого в настоящее и включениями будущего, хотя последние играют несравненно меньшую роль. Можно утверждать, что настоящее время «Преступления и наказания» обладает ярко выраженной тенденцией к поглощению прошлого и будущего, к их стяжению в один момент субъективного переживания.

Иными словами, это тенденция к превращению временного процесса в одно сплошное настоящее, к слиянию всех трёх областей естественного времени, наконец — к статике.

Этот вывод способен вызвать возмущение и удивление многих людей, привыкших именовать романы Достоевского «бурными», «динамичными», «вихревыми» и т. д. Но ведь эти эмоционально окрашенные эпитеты в данном случае ничего не определяют. В картине Рубенса в смысле художественном больше динамизма, чем в наилучшем устном или письменном описании этой картины, хотя живопись — искусство пространственное, а всякий рассказ — искусство временное. Движение может быть выражено статическими способами.

О Достоевском говорят, что он исключает из своих произведений все статические элементы: пейзаж, портрет, интерьер и т. д. Это совершенно верно, все эти элементы не существуют у Достоевского сами по себе, в виде независимых и неподвижных описаний, они большею частью включены в движение сюжета, в мысли, ощущения и настроения героев, в их впечатления от внешности друг друга. Но у Достоевского статичным может становиться само движение. Сцена убийства процентщицы и её сестры описана в таких мельчайших подробностях, что для её прочтения нужно гораздо больше времени, чем для осуществления такого убийства в реальной действительности. ВРЕМЯ ВОСПРИЯТИЯ здесь превышает фабульное время. И вообще у Достоевского нередко самые драматические сцены написаны в столь замедленном темпе, что доводят читателя до усиленного сердцебиения, заставляя нас мучиться этой оттяжкой. Сюжетное напряжение тормозится и прямо-таки искусственно затягивается витиеватым многословием Порфирия Петровича, или самоанализом героя, или неспособностью Сони сразу понять Раскольникова, или циничными шутками Свидригайлова. В финале «Идиота» знаменитое описание «спящей» Настасьи Филипповны напоминает описание какой-то картины и даже содержит деталь, заимствованную из «Неведомого шедевра» Бальзака, из описания погубленной картины Френхофера; тем самым трагическая развязка романа даёт-ся в полной статике¹. В «Бесах» потрясающая сцена самоубийства Кириллова

¹ См. нашу статью: Диккенс, Бодлер, Достоевский (к истории одного литературного мотива). О традициях и новаторстве... БГУ, Уфа, 1964.

затягивает нервное напряжение до предела, почти останавливая время.

Во всех случаях, когда Достоевский описывает событие фактически дольше, чем оно может происходить в реальном времени, или искусственно тормозит действие в момент его наивысшего напряжения, он достигает эффекта *«остановки»* времени.

М. М. Бахтин говорит, что Достоевский мыслил свой художественный мир «по преимуществу в пространстве, а не во времени». «Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента»¹. «Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, “вихревое движение”, динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь <...> не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени».² По мысли Бахтина, для Достоевского существенно только то, что может быть перенесено в вечность, ибо в вечности всё одновременно, всё существует. Этот принцип художественного видения мира у Достоевского М. М. Бахтин называет «принципом одновременности».

При всей резкой категоричности и крайней безапелляционности суждений М. М. Бахтина, в них много правды и тонкой наблюдательности. Действительно, динамика Достоевского не есть «торжество времени», триумф эпической временности, а наоборот — преодоление времени, победа субъективно-лирического переживания момента. Когда Раскольников нащупывает под своим драным пальтишком топор или Митя Карамазов с пестиком в руках глядит на ненавистное лицо отца, Достоевский словно говорит:

Остановись, мгновенье, ты ужасно!

Что для него не означало бы никакого смыслового искажения в знаменитой цитате из «Фауста».

Конечно, полной остановки нет и не может быть, но мгновенья становятся огромным, как вечность; такие «мгновенья» его романов напоминают о парадоксе Эйнштейна и об удлиняющихся секундах в космическом корабле, летящем с субсветовой скоростью. Для его пилота, как и для героев Достоевского, живущих сверхчеловечески ускоренной духовной жизнью, эти «мегасекунды» будут совершенно нормальными и естественными секундами, но для нас, наблюдающих из другой системы отсчёта, эти секунды окажутся временем целой жизни. Наши «часы» будут идти гораздо быстрее.

Бахтин прав и в своём утверждении о тяготении Достоевского к пространственно-экстенсивному развёртыванию последовательных фаз развития.

Ещё за три года до первого издания книги Бахтина Юлиус Майер-Грефе в книге «Dostojewski der Dichter» (Rowolt, Berlin, 1926), сопоставляя

¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 38.

² Там же, стр. 39.

композицию «Подростка» с замыслом «Жития великого грешника», смело трактовал соотношение образов Аркадия Версилова и Макара Ивановича как три последовательных момента роста одного лица, как это бывает в живописи примитивистов.^{1*}

Удивительно, что Бахтин в своей аргументации пренебрёг общеизвестной любовью Достоевского к живописи и живописным решениям многих сцен романов Достоевского, вплоть до расстановки и даже освещения фигур. И всё же Бахтин, на наш взгляд, заблуждается, говоря о «принципе одновременности». Нельзя сводить всю сложность художественного времени Достоевского к этому принципу, к замене становления сосуществованием и взаимодействием в разрезе одного момента.

Для более точного определения своеобразия времени в романе «Преступление и наказание» необходимо понять или хотя бы приблизиться к пониманию того, как трактовал Достоевский философскую проблему времени, как он рассматривал время вообще (не только художественное время). В самом творчестве Достоевского содержатся интереснейшие высказывания отдельных героев по этой древней философской проблеме.^{*} Их необходимо изучить.

III. Существует ли время?^{*}

Черновики «Преступления и наказания» опубликованы ещё в 1931 году. На 63-й странице черновой тетради собраны наброски фигуры Свидригайлова, его мысли, обрывки его речей. Один фрагмент особенно интересен для нас:

«— Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время [это] есть: отношение бытия к небытию».²

Утверждение, что времени «не существует», в канонический текст не вошло. В уста Свидригайлова писатель вложил зато весьма необычный образ, выражающий его вселенский цинизм и отчаяние:

«— Нам вот всё представляется вечность, как идея, которую понять нель-

¹ Ф. Ф. Бережков. Достоевский на Западе. — В кн.: Достоевский. Труды Государственной Академии художественных наук. Литературная секция, вып. 3. М., 1928, стр. 277—326.

^{*} Из второй рукописной редакции.

^{*} Из второй рукописной редакции: «...приблизиться к этой трактовке именно через его художественные произведения, которые, по нашему мнению, полнее воплощают философию гения, чем его публицистические сочинения».

^{*} Эта главка работы Назирова печатается по второй рукописной редакции. В машинописи её нет.

² Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 173.

зя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность».

Неверие в вечность, в справедливость мирового устройства, шокирует Раскольникова: «И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого?» — «Справедливее? А почём знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал!» — отвечает Свидригайлов. И ремарка: «Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе».

Этот космический цинизм Свидригайлова утверждает абсурдность бытия и в конечном счёте ведёт его к самоубийству. Он и в Петербург приехал с навязчивой идеей совершить «вояж» — то есть уйти из жизни. Для будущего самоубийцы, не видящего смысла в человеческой жизни вообще, время тоже утрачивает свой объективный смысл. Это вполне логич[еское] самоубийство (недаром в XX веке А. Камю, философ абс[урда]**, считал единственной философской проблемой проблему самоубийства).

Отрицание объективного характера времени дразнило мысль Достоевского, который в последующих романах нередко возвращается к этой проблеме. В «Идиоте» несколько раз говорится об исключительной наполненности последних минут и даже секунд перед смертной казнью. Особенно интересны самонаблюдения князя Мышкина, связанные с так называемой *аурой* перед эпилептическим припадком. Князь Мышкин «успевал сказать себе в ту самую секунду, что эта секунда, по беспредельному счастью, им вполне ощущаемому, пожалуй, и могла бы стоить всей жизни». Секунда, равноценная жизни! Князь говорит Рогожину: «В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*. Вероятно, эта та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища аллаховы».

Достоевский выделил курсивом цитату из Откровения Иоанна Богослова. В следующем своём романе он вновь возвращается к этой цитате. Вот отрывок из диалога Ставрогина и Кириллова:

«— Вы стали веровать в будущую вечную жизнь?

— Нет, не в будущую вечную, а в здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно

** В квадратных скобках мы помещаем здесь неочевидные расшифровки назировских сокращений.

<...> — Это вряд ли в наше время возможно, — тоже без всякой иронии отозвался Николай Всеволодович, медленно и как бы задумчиво. — В апокалипсисе ангел клянётся, что времени больше не будет.

— Знаю. Это очень там верно; отчётливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль.

— Куда ж его спрячут?

— Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме.

— Старые философские места, одни и те же с начала веков, — с каким-то безгловым сожалением пробормотал Ставрогин».

Не так-то просто разобраться в идеях Кириллова. Во-первых, он говорит о минутах экстаза, высшего духовного озарения, в которые «время вдруг останавливается и будет вечно». Во-вторых, он вполне согласен с апокалипсическим предсказанием, что с момента достижения абсолютной цели развитие человечества прекратится, и время исчезнет «за ненужностью». ~~В-третьих, Кириллов оказывается довольно близок к кантовскому пониманию времени как одной из априорных форм чувственного созерцания. Словом, его понимание времени выдаёт своё «кантовско-апокалиптическое» происхождение.~~

С точки зрения христианской философии, рассуждения Кириллова представляют собой страшную ересь. Бог пребывает в вечности, человек во времени; представление Кириллова о возможности достижения вечности человеком, в его земной жизни, означает веру в возможный переход от человеческой конечности к божественному совершенству, бесконечности, вневременному блаженству. Кириллов верит в остановку времени, в победу над временем, что делает человека — человекобогом. ~~Кириллов наказан Достоевским как атеист, желающий на деле осуществить принцип Фейербаха: «Homo homini deus est».~~

Но вот что поразительно: кирилловское представление о времени очень сходно с представлением «хриstopодобного» князя Мышкина и имеет те же самые истоки. Чтобы убедиться в этом, нам придётся привести ещё одну длинную цитату из «Бесов» — последний диалог Шатова и Кириллова:

«— Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня говорил: “Да, это правда, это хорошо”. Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о — тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если

более пяти секунд — то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдаю всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божии...»

На этот восторженный рассказ атеиста Кириллова, переполненный религиозными ассоциациями, богоискатель Шатов отвечает в совершенно материалистическом духе:

«— Берегитесь, Кириллов, я слышал, что именно так падучая начинается. Мне один эпилептик подробно описывал это предварительное ощущение перед припадком, точь-в-точь как вы; пять секунд и он назначал и говорил, что более нельзя вынести. Вспомните магометов кувшин, не успевший пролиться, пока он облетел на коне своём рай. Кувшин — это те же пять секунд, слишком напоминает вашу гармонию, а Магомет был эпилептик. Берегитесь, Кириллов, падучая!»

Таким образом, и у князя Мышкина, и у Кириллова секунды абсолютной гармонии с миром объясняются деформацией чувства времени, характерной для эпилептической ауры. Позволительно вспомнить при этом, что создатель этих двух диаметрально противоположных персонажей сам страдал эпилепсией и глубоко изучил свою болезнь (как путём тщательного самонаблюдения, так и путём консультаций с врачами и специальной литературой). Напрашивается вывод, что Достоевский наделил своих героев собственным представлением о времени и собственной интерпретацией соответствующих пророчеств священного писания.

Достоевский даёт своим героям свою психологию времени, своё перцептуальное время, даже утрируя его (мы-то знаем из писем, что у него не всегда было такое восприятие времени). Он оставляет при себе философию времени, своё концептуальное время.*

Психология времени и философия времени борются в романе. Реальное время Достоевский не пытается изобразить прямо, как русские классики. Образ реального времени возникает как результат столкновения и пересечения перцептуального времени с концептуальным.

Джойс — это лирический монолог (несобственно прямая речь) в подчёркнуто эпической форме.

Достоевский — это лирический монолог в драматизированной форме.

Джойс и Кафка — от Достоевского.

У Джойса ещё Толстой, у Кафки Гоголь, Гофман.

Пруст — иная традиция.

* На левом поле рядом с этим абзацем помета авторучкой (сама заметка — карандашная): «Движение сюжета словно пытается решить апорию “Стрела” (см.); мышление Достоевского антиномично. Решает при помощи принципа одновременности».

Как «медленно горят» 100.000 Настасьи Филипповны! **

В романах Достоевского преобладает «предкатастрофическое время», — субъективное время самоубийц и эпилептиков, столь хорошо знакомое Достоевскому по инсценировке расстрела в 1849 году и по многочисленным припадкам его болезни. Этими личными переживаниями великий писатель пытался осветить тёмные пророчества Иоанна Богослова и в то же время — кантово определение времени как формы внутреннего чувства, то есть как свойства самого субъекта. Знакомство его с философией Канта — факт общепризнанный. ***

Сказанное относится и к роману «Преступление и наказание», где «время Раскольникова» в принципе не отличается от «времени князя Мышкина» в романе «Идиот». Отмеченные выше два «потускнения» мысли Раскольникова, когда он теряет контроль над временем, эквивалентны припадкам князя Мышкина. Раскольников не эпилептик, а просто невротический субъект, но Достоевский наделил его своим личным переживанием времени, переживанием, которое было связано с псевдомистическим опытом ауры.

Тем самым, Достоевский не только первым в мировой литературе совершенно сознательно подчеркнул, что субъективное чувство времени у разных людей неодинаково, но и извлёк колоссальный художественный эффект из замедления времени героев относительно обычного человеческого восприятия времени.

Этот вопрос далеко не решён современной наукой. В повседневной жизни объективное реальное время складывается из «личных времён» людей, путём их взаимной коррекции в процессе биологического и социального общения. Отсчёт времени, основанный на движении планет и суточном вращении Земли и осуществляемый при помощи часов, является условностью, древним «общественным договором»: вместо 24 часов могут служить петушиные крики или другие ритмические повторения природной жизни. В современных научных экспериментах учёные, проводившие долгое время без связи с людьми, в полном одиночестве (например, в пещерах), обнаруживают сильные отклонения индивидуального биологического чувства времени, и их околосуточный цикл не совпадает с астрономическим суточным, хотя сохраняет привычный порядок и чередование труда, питания и сна. Изолированный человек живёт в собственном времени, весьма отличном от общего времени людей как биологического вида и социального единства. *

** Из рабочих заметок.

*** Последнее предложение — позднее добавление другими чернилами или авторучкой.

* На левом поле рядом с этим абзацем вертикальная пометка: «Дополнить». Заметим, что аналогичное суждение в книге «Творческие принципы Достоевского», в главе «Время в романах Достоевского» (Саратов, 1982. С. 20), наоборот, значительно короче, хотя в нем и дается имя ученого-экспериментатора. — С. Ш.

Общее время интегрируется из частных «индивидуальных времён» (то есть времён отдельных материальных объектов).¹ Опираясь на интересные догадки Владимира Ивановича Вернадского и Александра Ивановича Опарина, советские философы высказывают мысль об усложнении структуры времени в целом и индивидуальных времён в частности при переходе от неживого вещества к живому и далее по мере усложнения органических форм, вплоть до разумных высокоорганизованных «систем». Эта мысль находит поддержку и развитие в некоторых литературоведческих работах, ставящих вопрос о том, насколько полно физико-математические модели пространства—времени могут отражать «специфические свойства времени в мире человеческой воли и сознания».²

Но вернёмся к героям Достоевского. Их маниакальное стремление уйти в себя, отделиться от других людей, забиться в «подполье», «скорлупу», «кору» ведёт к тому, что субъективное время изолированных героев утрачивает коррекцию других человеческих времён, о чём говорилось выше. Субъективное время героев Достоевского выпадает из общего времени. ~~Раскольников живёт в своём индивидуальном времени: если бы он не услышал на дворе крика: «Сейчас давно!» — он бы и не заметил течения общего времени.~~

Субъективное время героев, живущих обострённой духовной жизнью, оказывается замедленным относительно объективного времени (будем считать его близким к читательскому времени) и в моменты наивысшего возбуждения героев, перенапряжения психики, перед эпилептическим припадком, накануне самоубийства — *как бы останавливается*. Герои Достоевского говорят об иллюзорности времени («не предмет, а идея... погаснет в уме») и допускают возможность его полного исчезновения. В какой-то мере эти сомнения, допущения и понятия родственны самому Достоевскому.

Ставя под сомнение объективный характер времени, Достоевский удивительным образом сочетает самую архаичную трактовку времени как «частного случая» вечности (исток этой трактовки — иудео-христианская религиозная традиция) и самые дерзкие прозрения современного понимания сложности структуры человеческого времени, несинхронности индивидуальных времён между собой и неравномерности субъективного времени, взятого в отдельности (истоки этих прозрений — в первую очередь самонаблюдения Достоевского). На тонком понимании этой несинхронности великий романист основывается,

¹ Ю. А. Урманцев и Ю. П. Трусов. «О свойствах времени». «Вопросы философии», 1961, № 5, стр. 58—70.

² Ю. Бирман. «О характере времени в “Войне и мире”». «Русская литература», 1966, № 3, стр. 125—131.

сознательно строя поразительные временные эффекты: он эксплуатирует несовпадения чувства времени у своих героев и у читателя.

Отчасти его понимание времени предваряет философские дискуссии XX века. Так, известный французский литературовед Константин Мочульский говорит, что время романа «Преступление и наказание» — чисто психологическое, оно представляет собой функции человеческого сознания, иными словами — подлинное воплощение *de la durée réelle* Бергсона.¹ В этом утверждении Мочульского есть доля истины, но, во-первых, он чрезмерно сближает русского романиста с Анри Бергсоном, неправильно модернизируя Достоевского и забывая о художественной специфике его творческого философствования, а во-вторых, Мочульский совершенно не видит противоречивости в концепции времени у Достоевского. В чём же заключается эта противоречивость?

Если время героя можно с некоторой натяжкой назвать «бергсонианским», то в целом концепция времени у Достоевского связана с его своеобразным романтическим историзмом, с его пониманием человеческой истории как осуществления религиозного пророчества. Эта сторона проблемы неоднократно привлекала внимание советских исследователей. Например, Б. И. Бурсов говорил следующее:

«Время в романах Достоевского проявляется в нескольких аспектах. Оно представлено в масштабе истории цивилизованных народов, начиная с зарождения христианства. Лишь в самом начале, в первых веках христианства, оно выглядит как благотворное для человека и человечества.

Всё дальнейшее движение исторического процесса представляется герою Достоевского как непрестанное разрушение первоначальной гармонии. Таков смысл сна Ставрогина, о котором он рассказывает старцу Тихону... Этот «пейзаж золотого века», увиденный героем во сне, сталкивается с реальным миром, исполненным зла и человеческих страданий.

Время как всемирная история даётся Достоевским большей частью в обобщениях, символических картинах.

Второй аспект времени в романах Достоевского — это характеристика эпохи, когда жил и работал писатель, реальные условия жизни его героев, их психология. Но свою собственную эпоху, то есть эпоху 40—70-х годов, Достоевский преподносит как заключающую в себе решающие признаки всего XIX столетия. В свою очередь XIX столетие истолковывается как скопление всех отрицательных моментов всей предшествующей истории человечества».²

В целом верные наблюдения Бурсова содержат лишь одну ошибку, но большую. Ко «второму аспекту» времени исследователь совершенно справед-

¹ Константин Мочульский. Достоевский: жизнь и творчество. Париж, 1947, стр. 243 passim.

² Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 138.

ливо (хотя и стилистически невнятно) относит «психологию» героев, то есть их субъективное время; зато совершенно ошибочно включает в этот «второй аспект» характеристику эпохи. На самом деле Достоевский рассматривал свою эпоху как некий пик всемирной истории, как канун великих катастроф, предсказанных Иоанном Богословом: эти предсказания должны реализоваться в грандиозной европейской революции, гибели культуры и конечной победе Христа, которая восстановит на Земле «золотой век». Достоевский усматривал реализацию религиозного пророчества о тысячелетнем царстве божием в относительно недалёком будущем, о чём писатель заявлял совершенно прямо и чего совершенно не учитывает Б. И. Бурсов.¹

Иными словами, бурсовские «два аспекта» времени у Достоевского можно пересмотреть и переформулировать таким образом: 1) время как всемирная история (включая эпоху Достоевского) и 2) время как психология героев, как функция их сознания. Эти два аспекта времени явно противоречат друг другу. История рода человеческого у Достоевского рассматривается как «частный случай» вечности, определяемый волей бога; время героев — субъективная иллюзия, человек отрицает объективность времени (Свидригайлов) или претендует на «прорыв в вечность» (Кириллов).

В то же время бросается в глаза яркая художественная соотнесённость этих двух аспектов времени. Выше уже говорилось о том, что в романах Достоевского преобладает «предкатастрофическое время» — субъективное время героев, живущих на грани экстаза или смерти. Но и «время как всемирная история» у Достоевского тоже является «предкатастрофическим»: точнее говоря, актуальный момент всемирной истории Достоевский рассматривает как начало исполнения апокалиптических пророчеств. По словам философствующего шута Лебедева, в «Идиоте», этого нелегального ростовщика и «профессора антихриста», человечество вступило в царство меры: «...Мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей...» «И за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть». Эти сближения Лебедева отражают эсхатологические медитации самого Достоевского, впоследствии столь крикливо развившиеся в русском символизме, от Мережковского до Брюсова.

Наше сопоставление «всемирноисторического» времени у Достоевского и субъективного времени героев, отражающего авторское переживание времени, вовсе не имеет целью доказать, что великий писатель «проецировал» своё личное чувство времени на всемирную историю и свою эпоху; нет, эсхатологизм Достоевского соединил грозные предсказания русских раскольников (считавших русского царя уже слугой антихриста) с весьма смутными, но исторически

¹ См. нашу статью.

верными предчувствиями классовой гибели мелкой буржуазии в эпоху развития капитализма.

Время героя в романах Достоевского оказывается своего рода уменьшенной копией всемирноисторического времени: герой предчувствует близкую катастрофу, которая всегда идеологически связана с угрозой всемирноисторического катаклизма (распад традиционной морали — один из симптомов воцарения «Ваала»; см., например, «Зимние заметки о летних впечатлениях»). Таким образом, структура части аналогична структуре целого.

Художественное воплощение «первого аспекта» у Достоевского («время как всемирная история») проницательно анализируется В. В. Кожинным в работе «Роман — эпос нового времени». Там говорится:

«Глубоко закономерен тот сон, который Раскольников видит в самом конце романа уже в острожской больнице, — бредовый сон о будущем мира, о том, как некие духи вселяются в людей, и люди начинают верить в абсолютную непоколебимость “своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований”. И инаковерующие “убивали друг друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга...” <...>

Этот сон мучит Раскольникова. Выздоровев, он выходит на высокий берег реки: “С дальнего другого берега доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли ещё века Авраама и стад его”.

Оба этих видения имеют, конечно, идейную связь с тем, что пережил Раскольников. “Теоретической” жизни противопоставлена жизнь “естественная”, стихийная. Но гораздо важнее другое. Ведь здесь, в этих последних видениях Раскольникова как бы смыкается прошлое и будущее человечества, вся его необъятная жизнь, с которой прямо соотносит себя, которой всё время меряет себя Раскольников».¹

«Как бы самое время остановилось» — Достоевский имеет в виду время всемирноисторическое. В эпилоге романа безраздельно царит «первый аспект» времени; и здесь также, как в основном действии романа, прошлое смыкается с будущим. Кожиннов наглядно показал, как Достоевский реализует тот самый «принцип одновременности», о котором говорил М. М. Бахтин (см. второй раздел нашей статьи). Достоевский отнюдь не отрицает исторического движения, но для него прошлое никогда не исчезает, не разрушается, а продолжает жить в настоящем: само это настоящее вместе с будущим — непосредственное про-

¹ В. В. Кожиннов. Роман — эпос нового времени. — В кн. Теория литературы. Роды и жанры литература. «Наука», М., 1964, стр. 158.

должение времени, описанного в библии, и «второе пришествие» ещё только надвигается.

Архаичность этой концепции всемирной истории выступает наглядно при её сравнении с так называемым «сакральным временем» Средневековья, которое протекало «в плане Ветхого и Нового Заветов». «Библейское время — не преходяще; оно представляет абсолютную ценность».¹ «...В средневековом обществе категория мифологического, сакрального времени сосуществует с категорией земного, мирского времени, и обе эти категории объединяются в категорию времени исторического. Историческое время подчинено сакральному, но не растворяется в нём, оно скорее соотнесено с ним таким образом, что христианский миф даёт своего рода критерий определения исторического времени и оценки его смысла».²

Согласно блаженному Августину, создателю христианской теории времени, время — это внутренняя реальность, не существующая вне воспринимающего её духа. «Августин порывает с аристотелевской точкой зрения, признающей объективность времени как меры движения, и занимает последовательно субъективистские и психологические позиции».³ Мир вещей длится во времени, а бог пребывает вне времени — в вечности, которая предшествует времени как его причина. «Смысл истории — в обнаружении бога». «История — вечная борьба между добром и злом — происходит то на земле, то на небесах, во времени и вне времени».^{4*}

С наибольшей силой средневековое восприятие времени выразил Данте. По выражению Осипа Мандельштама, история понимается великим флорентийцем «как единый синхронистический акт».⁵ В «Божественной комедии» время стоит, оно всё в современности: и настоящее, и прошедшее, и будущее сливаются в личном опыте странствования по Аду, видящего и давно умершего Вергилия, и место, заготовленное для ещё живого папы Бонифация VIII.

Дантовское восприятие времени, быть может, и явилось одним из прямых источников художественного времени Достоевского. Параллель между Достоевским и Данте, впервые проведённая Тургеневым и Герценом (очевидно, независимо друг от друга), стала общим местом всего ~~мирового~~ литературоведения, но, ~~как немало других общих мест,~~ до сих пор остаётся довольно туманной. По

¹ А. Гуревич. Что есть время? «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 157

² Там же, стр. 157—158.

³ Там же, стр. 159.

⁴ Там же, стр. 160.

* На левом поле пометка со стрелкой к началу следующего абзаца: «Здесь сказать о Достоевском. Затем истоки».

⁵ О. Мандельштам. Разговор о Данте. «Искусство», М., 1967, стр. 32.

нашему мнению, можно говорить о том, что средневековое понимание времени повлияло на мысль Достоевского прежде всего через Данте.

Вторым источником такого влияния явилась, вероятно, самая яркая книга допетровской русской литературы — «Житие протопопа Аввакума». Почему «вторым»? Потому что «Житие» было впервые опубликовано в 1861 году и не могло быть известно Достоевскому ранее. Его знакомство с «Житием протопопа Аввакума» не подлежит сомнению: в «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский говорит о невозможности перевода книги Аввакума (равно как Пушкина и Гоголя) на европейские языки.¹ Значит, он читал эту книгу, вызвавшую, кстати, всеобщее восхищение русских читателей того времени и массу откликов знатоков и мастеров русского слова. «Житие протопопа Аввакума» сочетает средневековую концепцию времени, подобную описанной выше, с самой яростной субъективностью. Невозможно понять, почему этот факт (знакомство Достоевского с «Житием протопопа Аввакума») совершенно не рассматривает и даже *не упоминает* профессор Д. С. Лихачев в своём фундаментальном труде «Поэтика древнерусской литературы». Глубоко чувствуя кровную связь концепции времени у Достоевского с древнерусской литературой, профессор Лихачёв совершенно ошибочно сближает романное время Достоевского с летописным временем, для чего ему приходится допускать вопиющие натяжки (например, толкование исповедальной формы повествования, играющей огромную роль в прозе европейского сентиментализма и романтизма как некоего эквивалента хроники — то есть, летописи).

Выдвинутые нами предположения о связи временной концепции у Достоевского с временем «Божественной комедии» и временем «Жития протопопа Аввакума», во всяком случае, гораздо лучше согласуются с традициями советского литературоведения, чем гипотеза Д. С. Лихачева.

Заключая этот беглый обзор «времени как всемирной истории» в творчестве Достоевского, мы должны подчеркнуть, что «принцип одновременности» — основной для «первого аспекта» времени — носит не столько сознательно-философский характер, сколько стихийно-творческий. Достоевский нигде не говорит, что время стоит и что всё бывшее и грядущее сосуществует во времени, но он остро сближает «стада Авраама» и видение «конца света», он видит человека трагическим героем вечной борьбы добра и зла, бога и дьявола. Раскольников чувствует себя чуть ли не современником Ликурга, Солона, Ньютона; Магомет ему нравится, как добрый знакомый, и он повторяет, как свои, энергичные выражения корана (в поэтическом переосмыслении Пушкина или интерпретации Вашингтона Ирвинга). Вообще Магомет и Наполеон — люби-

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. под редакцией Томашевского и Халабаева, т. XI, М.—Л., 1929, стр. 362.

мые герои и Раскольникова, и последующих бунтарей Достоевского: сближение, скорее всего, навеянное знакомством с прославленной книгой Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории».

В «Преступлении и наказании» Свидригайлов в разговоре с Раскольниковым детально развивает картину жизни Авдотьи Романовны в первые века христианства: она была бы тогда великомученицей, святой. Трагичная исповедь Мармеладова достигает поразительного пафоса Книги Иова. Неоднократно повторяемая история воскрешения Лазаря окружает фигуру главного героя евангельскими ассоциациями. Греческая античность, Библия, раннее христианство, эпоха генезиса магометанства, «век разума» и наполеоновская эпопея совмещаются в пылающем сознании Раскольникова не как последовательные этапы исторического прошлого, а как некие явления, соположенные (*juxtaposés*) во времени с его личным переживанием.

Время эпилога (одновременность) влияет и на сам роман, где посредством библейских параллелей и историко-иллюстративных, полусимволических образов (Магомет и Наполеон), создаётся, ткётся всемирно-историческая основа для индивидуальной судьбы.

Авторское время как бы незримо охватывает субъективную трактовку времени в лице героя.

Без этой «всемирноисторичности» мы бы не воспринимали Раскольникова всерьёз...

Субъективно-психологическое переживание момента и объективно-идеалистическое философское ощущение причастности (к) вечности. Эта диалектически-противоречивая связь делает самую вечность актуальной, волнующей, животрепещущей, как *fait-divers*, а банальный момент — значительным, ценным, исполненным глубокого внутреннего смысла, как свадьбы, сновидения, клятвы и жертвоприношения в Библии.

Как опьянение Ноя, сон Иосифа, брак Авраама (?), изгнание Агари...*

Таким образом, общая концепция времени у Достоевского с её апокалиптическими мотивами и «принципом одновременности» проникает в субъективное восприятие времени у его героев и многократно пересекается с ним. О соотносённости этих двух аспектов романного времени уже говорилось выше. Отмечено нами и коренное их противоречие: время есть часть творения бога (объективный идеализм, сохраняющийся более или менее явно вплоть до Гегеля и Бергсона) и время есть субъективная иллюзия человека (субъективный идеализм, элементы которого играют решающую роль в кантианстве). Вторая точка зрения и ведёт к отрицанию времени.

* Из рабочих заметок.

Композиция при помощи времени

Своеобразие художественного времени в романах Достоевского мощно влияет на стиль героев и автора. Это в общем признанный факт: как справедливо говорит А. В. Чичерин, обвинения Достоевского в неряшливости и однообразии стиля лишены оснований. Неровный и как бы задыхающийся стиль идеально выражает напряжённость и силу мысли. Герои Достоевского спешат, пытаются «преодолеть время», даже останавливают его, как мы говорили выше; эта яростная поспешность, огромная скорость действия отражается на стиле. Разве в такой сумятице страстей возможно закругчать периоды и подбирать благозвучные сочетания.

Не меньше, чем со стилем (а может быть, и больше) романное время связано с композицией романов Достоевского. Это можно показать и на примере «Преступления и наказания».

Как уже говорилось, 15 дней фабульного времени романа двумя интервалами затемнённого сознания разделены на три части. Время, таким образом, формирует композицию романа, по принципу тройственного членения, характерному для композиции многих эпических произведений от «Божественной комедии» Данте до «Евгения Онегина» Пушкина. Легко заметить, что тройственным членением во многом определяется и вся композиция романа «Преступление и наказание». В романе три главных героя: Раскольников, Свидригайлов и Соня, в них воплощены три практических решения центральной проблемы романа — проблемы свободы воли и нравственного закона: Раскольников — теоретический бунт, Свидригайлов — циничное своеволие, Соня — христианское самопожертвование. С разительной наглядностью проявляется троичность в композиции эпизодов: три диалога — столкновения Раскольникова с Лужиным, три «словесных дуэли» с Порфирием Петровичем, три беседы с Соней, три разговора с Свидригайловым. К этому можно добавить три посещения героем полицейской «конторы», три сюжетных сна Раскольникова («сновидения — новеллы», по термину Л. П. Гроссмана) и т. п. Всё это не случайно.

Роман Достоевского организован с математической точностью, по рациональному и продуманному плану. Предпочтение троичности в общем плане «Преступления и наказания» не имеет в себе ничего мистического: Достоевский следует в этом древней фольклорно-эпической традиции.

Но не только трёхчастная внутренняя композиция романа формируется средствами изображения художественного времени. Оно играет особую роль и в композиции частей.

Отчасти эта роль уже затрагивалась выше, где говорилось об эффекте «остановки» времени: этот эффект достигается романистом, когда он описывает событие фактически дольше, чем оно может происходить в реальном време-

ни, или искусственно тормозит действие (или *повествование*) в момент наивысшего напряжения. «Остановка» времени превращает действие не в статическое описание, а в своего рода *картину* действия, богатую деталями и подробностями, захватывающе драматическую, но задерживающую внимание читателя на одной точке сюжета. Такие картины несколько напоминают часто применяемый в современном киноискусстве приём «стоп-кадра».

Главнейшие примеры таких «остановленных» моментов действия — это убийство старухи-процентщицы, ~~сцена с крючком~~, смерть Мармеладова, встреча с мещанином-изобличителем, смерть Катерины Ивановны, сцена Дуни и Свидригайлова (револьвер). Диалог в этих сценах отступает на второй план, ударную силу приобретают два-три слова: «Босенькая!» — хрипит умирающий Мармеладов, указывая на голые ножки маленькой дочери; «“Так не хочешь... не можешь?” — спрашивает Свидригайлов, и Дуня отрицательно качает головой.

Несколько отходя от непосредственной темы данной работы, отметим, что ещё ярче приём «остановки времени» выступает в романе «Идиот». Всем памятна знаменитая сцена этого романа, когда Настасья Филипповна бросает в камин 100.000 рублей, привезённые ей Рогожиным. Но кто обращал внимание на то, как долго загораются эти 100.000 — и в конце концов не успевают загореться. Обратимся к тексту [анализ цитат].

Смерть Катерины Ивановны — и её похвальный лист на подушке. Кто его подкинул на смертное ложе? Ведь со стороны любого участника сцены это бы издевательство. Так кто же?

Да, никто, кроме самого Достоевского. Он даже не считает нужным придумать «сюжетное оправдание» для этой горько-иронической детали. Ему нужен этот похвальный лист на подушке — и баста! Нужен, чтобы наглядным путём резкого контраста, без всяких разъяснений, короче говоря, *картинно* показать жалкую суетность несчастной женщины и чудовищную жестокость жизни к её амбиции.

Все эти «стоп-кадры», то есть остановленные картины действия, оказываются важнейшими узловыми сценами романа.

Если в этих картинах время восприятия превышает время воображаемого действия, то огромные диалоги романа по своей сценической природе передают время, равное времени читательского восприятия. Однако читатель привык к более лёгкому, традиционно условному изображению времени и воспринимает эти диалоги как замедленные.*

* Это предложение — более поздняя вписка в основной текст.

Точно так же чтение письма от Пульхерии Александровны или отрывка из евангелия занимают в воображаемом действии романа точно такое же место, как и в читательском восприятии. Здесь нет отличия от диалогов.

Внутренний монолог Раскольникова, буквальный или переходящий в непосредственно-прямую речь, если и не тождествен, то во всяком случае очень близок по времени к восприятию читателя: мысли героя передаются детально, в вопросах и ответах, даже с междометиями, характерными скорее для устной речи.

Что же получается? Все перечисленные композиционные элементы либо останавливаются, либо задерживают время, либо совершаются в фактически-точное время (подобно непрерывному сценическому действию). Но в романе Достоевского есть элементы композиции, ведущие к иным временным отношениям. Кстати, это именно такие композиционные элементы, какие невозможны в драматургии. И прежде всего это пространственные перемещения персонажей и сновидения.

Пространственные перемещения — характерный эпический приём. Очень важно отметить, что прогулки Раскольникова или блуждания Свидригайлова играют в романе особую роль. Бродя по Петербургу, герои Достоевского предаются размышлениям; для этих причудливых философов проспекты, площади и мосты Северной Пальмиры — привычный рабочий кабинет. Это отражает привычки самого Достоевского, который на этих улицах и мостах сочинял свои романы. Улица, толпа, случайная встреча, шарманка, скандал, происшествие, драма повседневного быта — немедленно захватываются и жадно перевариваются прожорливой мыслью Раскольникова. Человек, бродящий по улицам огромного города — характерный герой романа XIX века (Диккенс, Эдгар По, Томас де Квинси, В. Гюго), а крайним, утрированным вариантом этого неприкаянного бродяги станет Леопольд Блум в *грязной*, банальной одиссее Джойса.

Когда Раскольников бродит по улицам, когда Свидригайлов ищет короткого забвения или места, удобного для самоубийства, время действия течёт несколько быстрее нашего восприятия, приближаясь к «нормальному» эпическому времени романистов эпохи.

Но единственным композиционным элементом, в котором время приобретает эпически-повествовательный характер, являются крупные сновидения героев, «сновидения — новеллы». Их временная конвенция совпадает с временной конвенцией повествовательной прозы классического типа, здесь нет замедления времени; при всей своей остроте и эмоциональной силе, эти «сновидения-новеллы» не драматичны, а эпичны. В особенности это относится к третьему сну Раскольникова (сну о *трихинах*).

Сон о забитой лошади — развитие эпизода из Некрасова.

Сон о смеющейся старухе — из Пушкина («Бахтин»).

Сон о трихинах — *антиутопия*.^{*}

Из кошмаров Свидригайлова видение утопленницы в гробу не является новеллой или сюжетом; зато сон о пятилетней камелии — блестящая миниатюра.

Парадоксальным является факт, что именно в сновидениях даётся эпическое время. Ведь на самом деле время сновидений совершенно нереально и в высшей степени субъективно. Но Достоевский большую часть сочиняет сновидения — новеллы с развитым повествовательным временем...

В сновидениях герои (и автор) как бы расслабляются: Раскольников плачет и целует морду лошади, Свидригайлов ужасается развращённости ребёнка, тогда как в жизни один — убийца, другой — растлитель несовершеннолетней. Именно в этих сновидениях Достоевский позволяет себе как автору патетически-приподнятый тон. За пределами сновидений этот пафос в авторской речи совершенно невозможен, и одна-единственная фраза в таком тоне на весь роман:

«убийца и блудница... читают великую книгу»... — так режет ухо, что можно думать, её вписали Катков или Леонтьев вместо выброшенного в этом месте чего-то «настоящего».

Достоевский в сновидениях как бы «отдыхает» от непрерывной сценической напряжённости и драматической фактуры действия; эта напряжённость в сновидениях снимается, и действие не представляется, а длится. Читатель получает передышку в виде повествовательной вставки среди бесконечных диалогов.

Таким образом, различные элементы композиции романа являют широкое разнообразие временных значений: от «прочерков» времени, когда в 22 строках суммарно передаются три дня фабулы, и до «картин — остановок», когда на трёх страницах описаны десять минут. Эта искусная и изощрённая игра со временем: скачки, ускорения сценического времени, замедления, остановки — создают впечатление живого и порывистого движения событий.

В крайнем, упрощающем выражении эта игра со временем может быть охарактеризована как сочетание замедлений и остановок со скачками. Постепенной эволюции нет, непрерывного размеренного движения нет, есть чередование замедленных темпов с ускорениями, и эти ускорения играют роль связи между эпизодами.

^{*} Интересно, что Назиров не упоминает здесь о связи эпизода сна о трихинах с рассказом В. Ф. Одоевского «Город без имени» (см.: Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Русская литература. 1974. № 3. С. 203—206). Видимо, заметка написана еще до этой историко-литературной находки. — С. Ш.

Нередко случается, что один эпизод резко прерывается другим: беседа Раскольникова с Соней, когда Лебезятников прибежал с вестью... Соня бежит, а мужчины её догоняют. Герои Достоевского нередко бегут или очень спешат: так естественнее временной скачок между эпизодами.

Долгие диалоги и картины, соединённые стремительными переходами — скачками, образуют ту «скачкообразную динамику» Достоевского, о которой говорил Гроссман. Динамика, впечатление ошеломляющей быстроты, которое возникает у читателя, во много обусловлено *контрастами* молниеносных переходов с мучительно-затянутыми эпизодами основного действия.

Торможение сюжета на деталях в соединении с пропусками и сюжетными «пробелами» (Достоевский начинает действие с большим числом героев, нежели кончает; зачем нужен был врач Зосимов? Лишний, как и Ганя Иволгин... Но это не к месту).

Торможение сюжета — и пробелы. Никаких профессиональных занятий героев не показывает.

*Отдохнём???**

* Нам представляется, что характер концовки показывает, что текст заметки написан, что называется, «в один присест». — С. Ш.

Загадка Свидригайлова

I

За последнее время в работах, посвящённых роману Достоевского «Преступление и наказание», наметился «централизующий» подход, при котором основное внимание концентрируется на образе главного героя. Это вполне понятно, когда речь идёт о школьном изучении Достоевского, где необходимо в первую очередь, даже ценою отхода от некоторой сложности романа, дать подросткам понимание гуманистических ценностей творчества писателя¹. Однако такая дидактическая интерпретация прославленного романа вряд ли пригодна для научных исследований, которые нуждаются в разносторонности и возможно полнейшей объективности анализа.

В этой связи нам представляется уместным напомнить о некоторых забытых подходах к роману «Преступление и наказание» и предложить его более разностороннее понимание. Речь не идёт о пересмотре основных позиций советского достоевсковедения; для нас важно лишь их уточнение.

Первым, кто заставляет нас вспомнить о сложности романа, является Александр Блок. Сегодня уже не приходится доказывать тот очевидный факт, который ещё десять лет назад воспринимался отдельными блоковедами как некое оскорбление: Достоевский оказал серьёзное влияние на творчество Блока. Но поэт был не только внимательным читателем, а ещё и весьма вдумчивым, порою даже строгим критиком Достоевского. В 1908 году поэт опубликовал статью «Ирония», в которой тревожно констатировал опасную болезнь века — *иронию*, понимаемую им как «разлагающий смех», как болезнь индивидуализма. Опасность такой иронии — утрата святынь, потеря великой цели, всеистребляющий цинизм. «Перед лицом проклятой иронии — всё равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба»². По мнению Блока, эту иронию в русской литературе первым открыл Добролюбов, но увидел в ней лишь «залог процветания русской сатиры» и не понял потенциальную опасность этой иронии.

И далее Блок, чрезмерно — на наш взгляд — сближая Достоевского с его декадентскими эпигонами, высказывает мрачные предположения:

«Конечно, и Достоевский, и Андреев, и Сологуб — по-одному — русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв; но по-другому-то, и по

¹ В ценном методическом пособии для учителей Д. Л. Соркиной «Достоевский в школе» (Томск, 1969) на стр. 68 дана сноска: «О Свидригайлове лучше коротко рассказать самому учителю, девятиклассникам незачем “копаться” в биографии этого персонажа». В данном случае эта осторожность представляется нам оправданной.

² А. Блок. Собр. соч. в 8 тт., ГИХЛ, М.—Л., 1962, т. V, стр. 346.

самому главному, — храни нас господь от их разрушительного смеха, от их иронии; все они очень несходны между собою, во многом — прямо враждебны. Но представьте себе, что они сошлись в одной комнате, без посторонних свидетелей; посмотрят друг на друга, засмеются и станут заодно... А мы-то слушаем, мы-то верим.

Достоевский не говорит прямого «нет» тому семинарскому нигилизму, который разбирает его. Он влюблён чуть ли не более всего в Свидригайлова»¹.

Почему Достоевский не мог сказать прямого «нет» нигилизму — это вопрос другого круга². Но нас останавливает последняя фраза в этой цитате. Прав ли Блок? Как относится автор к Свидригайлову, который всегда был для морализирующей критики наиболее одиозным персонажем романа?

Другая сторона проблемы наиболее воинственно была сформулирована в книге английского исследователя начала XX века Мидлтона Марри «Фёдор Достоевский, критический этюд». Марри объявил, что Раскольников — не преступник, а неудавшийся филантроп, да и вообще не настоящий герой романа. Приведём цитаты:

«Достоевский знал, что судьба Раскольникова — детская проблема»³. Марри считает его слишком слабовольным для настоящего преступления, «голового зла».

«Но как обстоит дело с человеком сильной воли? Достоевский знал, что здесь-то и заключена проблема, и к концу “Преступления и наказания” он отворачивается от Раскольникова, которого взвесил и нашёл неполновесным, — к Свидригайлову. Свидригайлов — реальный герой книги. <...> Потенциальные возможности Раскольникова реализованы в Свидригайлове; диалектика студента доведена до своего последнего завершения в лице мужчины» [р. 112—113].

В голосе запальчивого критика, явно ушибленного ницшеанством, звучат нотки восхищения Свидригайловым: «Он делает зло не потому, что желает его, а потому, что желает быть по ту сторону зла». «Свидригайлов был новым словом Достоевского» [р. 116]. Марри взывает: «Поэтому мы должны понять Свидригайлова во что бы то ни стало. Он, может быть, чудовище, заклинаниями вызванное из мрака, но он также и человечен, слишком человечен» [р. 118]. Последние слова — цитата из Ницше, название его книги «Человеческое, слишком человеческое».

Мидлтон Марри считает Свидригайлова символом страстного отрицания бога, а отрицание бога есть утверждение собственной божественности: поэтому

¹ Там же, стр. 348.

² См. нашу статью «О противоречиях в отношении Достоевского к социализму», сб. «Народ и революция в литературе и устном народном творчестве», Уфа, 1967.

³ Middleton Murry. *Fyodor Dostoevsky, a Critical Study*, London, 1916, p. 112. В последующих цитатах страницы указываются в скобках по тому же изданию.

Свидригайлов отрицает всякую волю, кроме своей. Его самоубийство неизбежно. «Свидригайлов не нашёл ответа и ничего не принёс обратно Достоевскому: может быть, Достоевский и не ожидал ничего, ибо знал, что его созданию было предопределено умереть. Свидригайлов был козлом отпущения, высланным из души его создателя» [р. 124—125]. А Раскольников — это лишь «неполный Свидригайлов» [р. 122].

Столь обильное цитирование книги Марри оправдывается тем, что она никогда не появлялась в русском переводе, а между тем, именно на неё опирались многие буржуазные интерпретаторы творчества Достоевского. Вряд ли Марри читал статью Блока «Ирония», опубликованную за восемь лет до его книги. Позиции английского критика и Блока различны, почти полярны. Однако роль Свидригайлова они оценивают — с разных сторон — сходно.

Загадка Свидригайлова предстаёт перед нами как двойной вопрос: 1) каково отношение Достоевского к этому персонажу, «влюблён» ли автор в Свидригайлова? 2) Какое место занимает Свидригайлов в романе, является ли он его единственным «реальным» героем? Мы попытаемся далее ответить на эти вопросы, но в обратном порядке.

II

В черновиках к «Преступлению и наказанию» Свидригайлов первоначально называется Аристовым. Это фамилия действительного лица, омского каторжника, описанного Достоевским в «Записках из Мёртвого дома». Павел Аристов, полицейский провокатор николаевского времени, сочинял политические заговоры и доносил на невинных людей в целях карьеры, наградений и обеспеченной, весёлой жизни. Когда его трюк был случайно раскрыт, Аристова отправили на каторгу. Это был неглупый и внешне красивый человек. В «Записках из Мёртвого дома» о нём говорится с ужасом и отвращением. Но Аристов ранних редакций «Преступления и наказания», то есть художественный образ персонажа, угадавшего тайну преступления, представляет собой относительно мелкого мерзавца: «Продаёт сестру франту с К-го бульвара. Бьёт сестру и отнимает у ней всё. Купил фальшивые билеты. Рейслер. Лужин употребляет его. Бьёт мать»¹. Словом, типичный жулик и домашний садист, без какой бы то

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собр. соч., в 30 тт., т. VII, «Наука», Л., 1973, стр. 93. Далее черновики романа цитируются по тому же изданию с указанием страниц в скобках, в тексте.

ни было метафизики. Далее упомянуто, что он «шпион Лыжина» [стр. 136] — то есть Лужина.

Всеми черновыми материалами романа мы не располагаем, а потому не можем проследить творческой истории этого образа. В третьей (окончательной) редакции перед нами уже совсем иной персонаж, унаследовавший основные сюжетные функции «раннего Аристова», однако уже носящий фамилию Свидригайлов. Сначала нас поражает резкое *возвышение* этого персонажа. Фрагмент, помеченный 14-м февраля (естественно, 1866 года), столь знаменателен, что мы позволим себе привести его полностью:

«Страстные и бурные порывы, клокотание и вверх и вниз; тяжело носить самого себя (натура сильная, неудержимые, до ощущения сладострастия, порывы лжи (Иван Грозный)), много подлостей и тёмных дел, ребёнок (NB умерщвлён), хотел застрелиться. *Три дня* решался. Измучил бедного, который от него зависел и которого он содержал. Вместо застрелиться — жениться. Ревность. (Оттягал 100 000). Клевета на жену. Выгнал или *убил приживальщика*. Бесмрачный, от которого не может отвязаться. Вдруг решимость изблещить себя, всю интригу; покаяние, смирение, уходит, делается великим подвижником, смирение, жажда претерпеть страдание. Себя предаёт. Ссылка. Подвижничество» [стр. 156].

Этот фрагмент есть не что иное, как первый эмбриональный набросок знаменитого «Жития великого грешника», которое позднее было разработано Достоевским до стадии подробного плана-конспекта и в большой степени использовано в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». Особенно много из «Жития» вошло в роман «Бесы». И вот уже в фрагменте от 14 февраля 1866 года мы видим ряд черт, предвосхищающих Ставрогина: «много подлостей», растление ребёнка, женитьба как попытка самонаказания, неотвязные явления «беса», даже попытка исповеди (как известно, купированной редакторами «Русского вестника»). Этот мощный изверг, который должен был стать подвижником, далеко уходит от ранних очертаний «Аристова».

Отметим, что черновые планы и наброски Достоевского всегда богаче романтическими красками и патетичнее, чем окончательные тексты. Садясь за беловую редакцию, Достоевский умерял свой пыл скептической самокритикой художника-реалиста. То же самое произошло и со Свидригайловым, который в приведённом фрагменте напоминал Достоевскому Ивана Грозного и кончал покаянием, ссылкой и подвижничеством. После процитированного гиперболического возвышения этого персонажа Достоевский начал постепенно «остывать».

Основные черты характера, намеченные 14 февраля, сохраняются и далее, но дополняются новыми, более реальными чертами и деталями:

«Демон, сильные страсти» [стр. 158].

«Не *занятой* человек (всю жизнь ленился, ничего не делал)» [стр. 162].

«Свидригайлов, зная тайну, никогда не выдавал её, и странно: он как будто уважал за это Раскольникова» [стр. 162].

«Не насмешлив, всех и всё извиняет, всё из цинизма отрицает, всё допускает, перенослив, *моменты чёрного духа*, хотел жениться на 16-летней. <...> NB Ни энтузиазма, ни идеала» [стр. 164].

«NB. Главное. Свидригайлов знает за собой таинственные ужасы, которых никому не рассказывает, но в которых проговаривается фактами: это судорожных потребностей терзать и убивать. Холодно-страстен. Зверь. Тигр» [стр. 164].

Это последнее определение у нас очень часто цитируют, не замечая, что оно может быть скорее отнесено к Ставрогину, чем к Свидригайлову канонического текста.

В записях третьей черновой редакции постепенно складывается окончательный образ Свидригайлова, равнодушного и опустошённого циника, со своими порой оригинальными мыслями и порывами внезапной щедрости, но в то же время с позорной и страшной тайной на совести и с последними судорогами изнывающего от скуки садизма. Особенно важна такая запись:

«Свидригайлов — отчаяние, самое циническое.

Соня — надежда, самая неосуществимая.

(Это должен высказать сам Раскольников).

Он страстно привязался к ним обоим». (стр. 204).

Многие наброски бесед Раскольникова со Свидригайловым, где полнее раскрывался цинично-независимый ум последнего, в окончательный текст не вошли. Однако уже в черновиках становится ясным то, что видит любой непредубеждённый читатель романа: писатель никогда не собирался делать этого персонажа космическим бунтарем против божьего мира, великим отрицателем, даже просто романтическим вопрошателем тайн. Страстная и богатая натура Свидригайлова ещё не даёт оснований делать его, как пытался Мидлтон Марри, своего рода Заратустрой. Марри прочитал «Преступление и наказание» сквозь призму Ницше, которому, как известно, не понравился Раскольников (возможно, что этим героем навеян образ «бледного преступника» в книге Ницше «Так говорил Заратустра»).

В то же время даже беглый обзор черновиков романа приводит к уверенности, что общая тенденция развития образа от Аристова до Свидригайлова — возвышающая. И эта тенденция продолжалась в последующем творчестве Достоевского — ибо Свидригайлов предшествует человеку огромных духовных потенций, Ставрогину, главному герою романа «Бесы».

Но главным объектом анализа должны быть не подготовительные материалы романа, а окончательный текст «Преступления и наказания».

Свидригайлов канонического текста не прилагает никаких усилий для какого-то «сворачивания» Раскольникова, хотя и предлагает ему бежать из России. Он симпатизирует Раскольникову как тайному единомышленнику, дерзнувшему преступить моральный закон, и цинично вышучивает духовные терзания героя. Своим сочувствием Свидригайлов компрометирует, позорит идею Раскольникова о праве исключительной личности лепить мир по своему произволу, ибо эта идея на глазах героя оказывается обратимой: на неё может опираться звериное сладострастие, как в варианте Лужина может опираться самая «благопристойная» и меркантильная буржуазная подлость.

Эта компрометация заветной идеи вызывает главное сопротивление Раскольникова. Он раздражается, он негодует на Свидригайлова, но в глубине души отдаёт себе отчёт в том, что у него нет никакого права запретить Свидригайлову пользоваться идеей вседозволенности в самых низменных похождениях: ведь суверенность волящей личности составляет самую суть идеи Раскольникова (кто посмел, тот и прав), а раз так — Свидригайлов может просто не признавать его, Раскольникова, волю. Собственно, он и не признаёт, посмеиваясь над гневом Раскольникова.

В романе показана необычного диапазона широта Свидригайлова. Этот характер очень удачно, на наш взгляд, рассмотрен в работе Н. М. Чиркова «О стиле Достоевского». В полном противоречии с позицией того же Мидлтона Марри, знакомство с книгой которого у Чиркова незаметно и вряд ли предположимо, советский исследователь усматривает принципиальную антитезу Студент и Мужчина (выражения Марри) в том, что судьба первого — неприятие мира, принципиальная борьба против мирового порядка, тогда как судьба Свидригайлова — «всеприятие, полное примирение со всеми и в добре, и во зле, своего рода принципиальное непротивление существующему во всех его аспектах».¹ Чирков подчёркивает в Свидригайлове черты деклассированного дворянина, «бывшего человека». «Вся его жизнь, живописующая процесс деградации дворянства, предназначает Свидригайлова к познанию людей на самых различных ступенях социальной лестниц, вплоть до самой крайней нищеты, до городского дна. Отсюда фигура Свидригайлова при всей его порочности овевана атмосферой своеобразной мудрости».²

Да, Чирков прав: Достоевский рисует Свидригайлова всепонимающим, испытывавшим всё. Иными словами, за спиной этого персонажа — классовый

¹ Н. М. Чирков. О стиле Достоевского (проблематика, идеи, образы). «Наука», М., 1967, стр. 98.

² Там же, стр. 98—99.

опыт нескольких веков, помноженный на опыт классового падения. Антибуржуазность Свидригайлова — вне всякого сомнения. Но это, если можно так выразиться, «злокачественная» антибуржуазность анархистствующего дворянина.

Что же развенчание буржуазного индивидуализма? В Свидригайлове ведь нет ничего наполеоновского, нет философских теорий, это циничный гедонизм разлагающейся аристократии (Свидригайлов — игрок, шулер, садист). Он обречён на гибель, ему нет спасения, но его цинизм искреннее и комичнее [нрзб. — С. Ш.] наполеонизма. *Свидригайлов не буржуазен*. Это аристократ-подонок, un déclassé.

Что же, Раскольников буржуазнее? Пожалуй, да.*

Некоторые мысли Мидлтона Марри подтверждаются наблюдениями Чиркова: «Последовательный аморализм Свидригайлова противопоставлен испуганному морализму Раскольникова».¹ Сказано очень точно. Чирков, указывая на широту Свидригайлова, на его способность понять и Раскольникова, и Сою, и других, на его «широкую, искреннюю симпатию ко всем ущемлённым и обойдённым жизнью», приходит к выводу, что Свидригайлов — это «человек — универс».

«Ему доступен весь диапазон человеческих переживаний, ощущений и действий».² Он принимает участие в семье Мармеладовых, устраивает детей-сирот, помогает Соне, обеспечивает будущее своей невесты, отказывается от насилия над Дуней, совершая тем самым «величайший душевный акт, акт победы человека над самим собой».

Некоторые замечания талантливого исследователя дают, однако, основания думать, что он как-то упускает из виду обречённость Свидригайлова. Да, действительно, он приходит к самоубийству после решительного отказа Дуни, после того, как порвалась эта последняя связь с жизнью, исчезла «последняя точка сильного чувства притяжения» (Чирков). Но тут есть одно «но». Свидригайлов давно переступил моральный закон — и без всякого метафизического бунта. Если Раскольников пытается трактовать преступление как низкое средство к достижению высокой цели (всего лишь средство!), то для Свидригайлова «средства» оказались сами по себе целью. По сути дела, понятие цели им давно утрачено. Отсюда — симптомы распада сознания. Современная советская философия кратко формулирует идею динамизма психики: ядро сознания — целеполагание. У Свидригайлова цели нет и не может быть, он как личность символизирует умирание определённой культуры, «беспозвоночного» русского барства. Жизнь Свидригайлова утратила всякий смысл, он предчувствует безумие и с кривой ухмылкой, скрывающей страх, признаётся, что его посещает покой-

* Из рабочих заметок.

¹ Там же, стр. 99.

² Там же, стр. 101.

ная Марфа Петровна. Не только от адской скуки и пустоты — от безумия ищет он спасения у Дуни Раскольниковой.

Страх перед безумием — одна из скрытых черт Свидригайлова, и потому он так боится одиночества. Он боится, что одиночество, так грустно населённое призраками, когда-нибудь убьёт его. Он и сам толком не знает, зачем он приехал в Петербург. За Дуней? Но, может быть, скорее потому, что здесь больше людей, меньше шансов остаться одному. Прислушаемся к его словам:

«— Прибыв сюда и решившись теперь предпринять некоторый... вояж, я пожелал сделать некоторое предварительное распоряжение».

«— Перед вояжем, который, может быть, и сбудется, я хочу с господином Лужиным покончить».

«— Позвольте спросить, вы скоро в путешествие отправитесь?

— В какое путешествие?

— Ну да в “вояж”-то этот... Вы ведь сами сказали.

— В вояж? Ах, да!.. в самом деле, я вам говорил про вояж... Ну, это вопрос обширный... А если бы знали вы, однако ж, об чем спрашиваете! — прибавил он и вдруг громко и кротко рассмеялся».¹

«— Я, Софья Семеновна, может, в Америку уеду... и так как мы видимся с вами, вероятно, в последний раз, то я пришел кой-какие распоряжения сделать».²

«— Как же вы... как же вы-с, теперь же в такой дождь и пойдете?

— Ну, в Америку собираться да дождя бояться, хе-хе!»³

И последняя, раскрывающая всю эту зашифрованность, шутка Свидригайлова у пожарной каланчи, уже с револьвером у виска: «— Коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку».⁴

Совершенно ясно, что с мыслью о самоубийстве он и приехал в Петербург. Но он взял отсрочку у собственной скуки, чтобы увидеть брата Дуни, о котором ранее слышал, и услышать от него «что-нибудь новенькое». Он бессознательно искал опоры в каком-нибудь другом человеке, который сумел бы разбудить в нём чувство цели. Ибо Свидригайлов боится самоубийства, не хочет убивать себя. Когда Раскольников спрашивает его: «А вы могли бы застрелиться?» — следует удивительно написанный пассаж:

«— Ну вот! — с отвращением отпарировал Свидригайлов, — сделайте одолжение, не говорите об этом, — прибавил он поспешно и даже без всякого фанфаронства, которое выказывалось во всех прежних его словах. Даже лицо

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собр. соч. в 30 тт., т. VI, стр.222—224.

² Там же, стр. 384.

³ Там же, стр. 385.

⁴ Там же, стр. 394.

его как будто изменилось. — Сознаюсь в непростительной слабости, но что делать: боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней».¹

По-видимому, он говорит вполне искренне, и однако это не соответствует действительности. Опровержением его слов служит его сцена с Дуней. Когда она, защищаясь от грозящего ей насилия, вынула револьвер, Свидригайлов испытывает облегчение: «— Ага! Так вот как! — вскричал он в удивлении, но сдобно усмехаясь, — ну, это совершенно изменяет ход дела! Вы мне чрезвычайно облегчаете дело сами, Авдотья Романовна!»²

Всем памятна эта изумительная сцена, где Свидригайлов спокойно стоит под выстрелами Дуни. В этот момент он испытывает действительно острые ощущения, он живёт, в такой миг и от такой прекрасной руки не страшно умереть. Но после двух выстрелов Дуня отбрасывает револьвер.

Отпустив её, Свидригайлов «тихо провел ладонью по лбу. Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния»³. Он снова остался один на один с отвратительной необходимостью своими руками рассчитаться с адом опустевшей жизни. Во всей этой сцене, в последней приведённой нами цитате, в тех эмоционально окрашенных эпитетах, которыми Достоевский определяет улыбку Свидригайлова, сквозит несомненное сочувствие к персонажу. Это вовсе не «влюблённость», а жалость и сострадание. Ибо в жалости и сострадании Достоевский не отказывал никому.

Удивительное, поистине гениальное объяснение колебаний Свидригайлова автор скрывает от нас, но даёт нам всё же понять логику его поведения. Свидригайлов не боится смерти, он почти призывает её, но не в его характере самолично выполнить эту «чёрную работу». Он сам себя назвал «белоручкой»: подобно Обломову, он гордится тем, что ничего не умеет делать. Шулером он был когда-то, но это всё. Свидригайлову хотелось в этот страшный миг, чтобы Дуня застрелила его. В это же время ему было тяжело познать эту меру отвращения Дуни к нему, и у него отлегло от сердца, когда она бросила револьвер: «...может быть, не одна тягость смертного страха; да вряд ли он и ощущал его в эту минуту. Это было избавление от другого более скорбного и мрачного чувства, которого бы он и сам не мог во всей силе определить».⁴ Не смогла в него выстрелить — значит, считает всё же человеком! Вот его последнее утешение.

Но зададимся вопросом: в чём усматривает автор *право* Свидригайлова на сострадание? Можно ли вообще жалеть такого гнусного преступника, нераскаянного злодея? Не слишком ли широк Достоевский на обычную, человеческую

¹ Там же, стр. 362.

² Там же, стр. 381.

³ Там же, стр. 383.

⁴ Там же, стр. 382.

мерку? Ни для кого не секрет, что многие современные читатели, сопротивляясь художественному обаянию Достоевского, отказываются принимать его страдание к Свидригайлову, то есть авторскую трактовку этого персонажа. Между тем, логика романа в данном случае ясна.

Преступность Свидригайлова, его презрительное отъединение от людей не подлежат сомнению. Однако в нём живёт бессознательное чувство *вины*.

Оно выражается в неотвязной скуке, убивающей волю к жизни, в постепенном приближении безумия, и наконец, в кошмарных сновидениях, преобразующих тайные угрызения совести, неосознанные даже самим Свидригайловым, в страшные образы его жертв. В V—VI главах шестой части романа действие сосредоточивается на Свидригайлове (сцена с Дуней, «прощальные» визиты с раздачей денег, ночь в гостинице и самоубийство). Мы ощущаем, как нарастает напряжение действия. Раскольников здесь отодвинут в сторону, он к этому времени уже решился явиться с повинной. Смещение центра тяжести на Свидригайлова происходит потому, что Достоевскому необходимо исчерпать идею Раскольникова до конца, выявить все её трагические потенции, а между тем главный герой уже сделал выбор и свернул с пути, ведущего только в бездну. Именно в этих двух главах последней части романа Свидригайлов может быть назван главным героем, но только в этих главах. На ранних стадиях разработки сюжета Раскольников, по первым замыслам автора, должен был покончить с собой. Однако в окончательном тексте писатель дал ему шанс возрождения, доведя до логически неизбежного — при его идее — конца не его самого, а более последовательного двойника.

Картина полного крушения ложной идеи, самая главная картина для писателя, — это сновидения Свидригайлова. Когда он видит, как лукаво и порочно разрумянилось лицо маленькой девочки, как она, притворяясь спящей, еле сдерживает наглый смех, как перестаёт сдерживаться и открывает огненные и бесстыдные глаза «продажной камелии», Свидригайлов не выдерживает собственного цинизма. Он в ужасе шепчет: «Как! пятилетняя! это... что ж это такое?» Маленькая камелия простирает к нему руки. «А, проклятая!» — вскричал в ужасе Свидригайлов, занося над ней руку... Но в ту же минуту проснулся».¹ Заметим, что слово «ужас» дважды повторено Достоевским.

Значит, есть в душе даже самого закоренелого преступника, самого прожжённого циника какая-то граница, неизвестная ему самому, которую он не смеет переступить. Значит, под толщей грязи таится в нём искалеченная совесть. И это весьма симптоматично: это понимание человека свойственно русской литературе. Например, Гончаров советовал Щедрина кончить роман «Господа Головлёвы» смертью Иудушки от руки его крестьян. Однако Щедрин

¹ Там же, стр. 393.

предпочёл показать, как в Иудушке Головлёве проснулась «одичалая совесть». Отметим, что среди современников Достоевского, великих русских писателей «золотого века» отечественной литературы, ближе всех к нему стояли, без сомнения, его идейные противники Некрасов и Салтыков-Щедрин.

После всех насмешек Свидригайлова над шиллеровщиной Раскольникова мы видим в нём пробуждение «одичалой совести». Вот его право на сострадание — даже сам того не зная, он всё же остается человеком. Именно потому самоубийство Свидригайлова вызывает в читателе глубокое и возвышенное чувство, которое не смогли отравить даже его последние шутки. Мы понимаем, что свершилась человеческая справедливость, а исполнителем справедливого приговора явился сам Свидригайлов. Для Раскольникова трагический финал не состоялся, но за него трагедию одиночества доиграл Свидригайлов.

Кульминацией романа является *одна* фраза, процитированная выше: «Как! пятилетняя! это... что ж это такое?»

В этих изумительных картинах сновидений Свидригайлова опровергается не только ложная идея, но и ложное впечатление силы этого всезнающего циника. Нет у него такой силы, нет и не может быть; однако ему достало твёрдости духа, чтобы один раз в жизни решиться на страшный, тяжёлый шаг и самому исполнить необходимую казнь. В романе Достоевского не одно преступление и не одно наказание.

Ясно, что восторженное прославление Свидригайлова как героического отрицателя бога, «сверхчеловека» а-ля Ницше, совершенно несостоятельно и является произвольным домысливанием текста, интерпретацией слишком вольной и потому *ненаучной*. Однако ради такого заключения не стоило бы беспокоить книгу Мидлтона Марри. Дело в том, что Свидригайлов, действительно, доводит идею Раскольникова до её крайнего завершения, до последнего вывода. И в этом смысле он в конце книги «заменяет» главного героя.

III

Почему же Раскольников так тянется к Свидригайлову, которого явно презирает и порою весьма откровенно ненавидит?

Потому что Раскольников поставлен в такое положение, что бессознательно признаёт превосходство Свидригайлова над собой. Он завидует этому подлецу, не знающему тех угрызений совести, которые доводят Раскольникова до бешенства. Все его патетические восклицания, злобные импрекации о развороте Свидригайлова тот парирует одним и тем же логическим приёмом, который в русском народе формулируется язвительной поговоркой: «Чья бы корова мычала...» И в самом деле: «Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушенок можно лущить чем попало, в своё удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек!» Раскольников сам сознаёт, что он *смешон* в спорах со Свидригайловым.

Обманчивая и недолговременная сила последнего внушает герою представление, что можно жить и в цинизме отчаяния, не покоряясь судьбе. Свидригайлов даёт Раскольникову наглядный пример, противоположный примеру Сони. И если герой избирает путь признания, то не в силу того, что считает Сони полностью правой, а лишь потому, что у него больше нет сил выдерживать изоляцию от человечества, нет сил терпеть муки совести. «Разлагающий смех» Свидригайлова, его циничное приятие *любой* жизни, с любой грязью на совести — реальная альтернатива явки с повинной. Свидригайлов более последователен, чем Раскольников.

Вспомним, что герой романа идёт отдаваться в руки правосудия без всякого раскаяния, с мрачным стоицизмом человека, который не сумел осуществить «верную» идею. Да, в этот момент он верит, что сама-то идея верна: ведь где-то на свете этой идеей живёт (и, видимо, живёт припеваючи) низменный развратник Свидригайлов.

Как бы ни клял Раскольников этого подлеца, он завидует его последовательности, его невозмутимой уверенности в себе; он внутренне соглашается с насмешками Свидригайлова над его «шиллеровщиной». Свидригайлов выступает здесь не только как двойник героя, но в известном смысле как его опора.

Ведь ему будет легче пойти на каторгу, зная, что он сломался только по личной слабости, но идея-то его верна, что доказывается самим фактом существования Свидригайлова. Сознание этого элементарного факта придаёт мужества Раскольникову. Он готов признать себя неудачником в исполнении замысла (это себя он называет «эстетической вошью»), но он сохраняет свою *главную* гордость: как мыслитель он безупречен, его теория права.

Но Достоевский чрезвычайно эффектно выбивает эту опору из-под ног Раскольникова. Уже в полицейской конторе, колеблясь и не решаясь сделать

своё признание, Раскольников внезапно узнаёт о самоубийстве Свидригайлова. Это известие производит на него страшное воздействие, детально описанное автором. «Раскольников чувствовал, что на него как бы что-то упало и его придавило».¹ Он побледнел. Он не находит сил решиться на признание. Он запинаясь, бормочет, он пытается улыбаться, когда прощается.

«Он вышел; он качался. Голова его кружилась. Он не чувствовал, стоит ли он на ногах. Он стал сходить с лестницы, упираясь правою рукою об стену».² Почему он так потрясён вестью о самоубийстве Свидригайлова, которого столь декларативно презирал и ненавидел?

Потому что Раскольников деморализован, испуган. Его мрачный стоицизм уничтожен самоубийством Свидригайлова. Другого пути нет: и «подлец» наказал себя. Получается, что идея была полностью ложной и что необходимо признать своё полное поражение — не только как деятеля, но и как мыслителя.

Только отчаяние Сони, стоявшей у дверей конторы и видевшей возвращение Раскольникова (то есть его отказ от явки с повинной), вынуждает героя вернуться в контору и донести на себя. В короткий миг немой сцены у входа в контору происходит перелом: лишённый опоры Свидригайлова, герой *уже* принимает необходимость окончательно опереться на беспредельную духовную силу Сони Мармеладовой, что и предопределяет известную развязку романа.

Итак, вопреки заявленному и сознательному отвращению Раскольникова к Свидригайлову, бессознательно герой воспринимал «подлеца» как опору в своих будущих каторжных страданиях, как свидетельство принципиальной верности его идеи, которую он только не сумел доказать на практике. Выше нами уже было сказано, что и сам Свидригайлов искал опору в Раскольникове. Во избежание всяких скептических недоверий попытаемся доказать это на примерах из текста романа.

После третьей и последней беседы с Порфирием Петровичем (часть шестая, глава II) Раскольников поспешно выходит из дома и отправляется искать Свидригайлова. Достоевский вместе с героем пытается выяснить мотивы, толкающие Раскольникова. Следует довольно обширный внутренний монолог, часть которого (наиболее важную) мы приводим: «Стоило ль, например, стараться интриговать, чтобы Свидригайлов не ходил к Порфирию; изучать, раз узнавать, терять время на какого-нибудь Свидригайлова!

О, как ему всё это надоело!

А между тем он всё-таки спешил к Свидригайлову; уж не ожидал ли он чего-нибудь от него *нового*, указаний, выхода? И за соломинку ведь хватается!

¹ Там же, стр. 409.

² Там же.

Не судьба ли, не инстинкт ли какой сводит их вместе? Может быть, это была только усталость, отчаяние, может быть, надо было не Свидригайлова, а кого-то другого, а Свидригайлов только так тут подвернулся. Соня? Да и зачем бы он пошёл теперь к Соне? Опять просить у неё слёз? Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемены. Тут — или её дорога, или его. Особенно в такую минуту он не в состоянии был её видеть. Нет, не лучше ли испытать Свидригайлова: что это такое? И он не мог не сознаться внутри, что и действительно тот на что-то ему давно уже как бы нужен».

Отметим особенно словечко — «чего-нибудь *нового*», выделенное курсивом Достоевского. И последнее в данном фрагменте признание Раскольникова самому себе, спотыкающееся на массе оговорок: «действительно тот на что-то ему давно уже как бы нужен». (Выделено нами). Фраза почти непроизносимая, сам стиль её передаёт нежелание героя признать внутреннюю зависимость от Свидригайлова.

Она приводит к резкому обострению отношений собеседников, и Раскольников, уйдя от Свидригайлова, испытывает «глубокое отвращение»: «“И я мог хоть мгновение ожидать чего-нибудь от этого грубого злодея, от этого сладострастного развратника и подлеца!” — Вскричал он недовольно. Правда, что суждение своё Раскольников произнёс слишком поспешно и легкомысленно. Было нечто во всей обстановке Свидригайлова, что, по крайней мере, придавало ему хоть некоторую оригинальность, если не таинственность».

Несмотря на отвращение, Раскольников сохраняет ощущение непонятной значительности Свидригайлова и бессознательно опирается на него, как это покажет далее его реакция на известие о самоубийстве Свидригайлова.

Именно в этой трактирной беседе Раскольников спрашивает, зачем он понадобился Свидригайлову и ради чего тот за ним «ухаживал». Свидригайлов отвечает: «— Да просто как любопытный субъект для наблюдения. Мне понравились вы фантастичностью вашего положения — вот чем! Кроме того, вы брат особы, которая меня очень интересовала, и, наконец, от самой этой особы в своё время я ужасно много и часто слышал о вас, из чего и заключил, что вы имеете над нею большое влияние; Разве этого мало? Хе-хе-хе! Впрочем, сознаюсь, ваш вопрос для меня весьма сложен, и мне трудно на него вам ответить. Ну вот, например, ведь вы пошли ко мне теперь мало того что по делу, а за чем-нибудь новеньким? Ведь так? Ведь так? — Настаивал Свидригайлов с плутовскою улыбкой, — ну, представьте же себе после этого, что я сам-то, ещё ехав сюда, в вагоне, на вас же рассчитывал, что вы мне тоже скажете что-нибудь *новенького* и что от вас же удастся мне чем-нибудь позаимствоваться! Вот такие мы богачи!» (Курсив Достоевского).

«Чего-нибудь *нового*» — это сказал Раскольников. «Чего-нибудь *новенького*» — как эхо, повторил Свидригайлов. Это очень характерный для Достоевского приём: в таинственной путанице своих сюжетов он всегда оставлял для читателей знаки, указания, намёки, переключки, указывающие скрытую мысль.

Раскольников и Свидригайлов — двое нравственных калек, испытывающих взаимное притяжение в поисках опоры. Эта опора иллюзорна, и Свидригайлов первым осознал это. Поэтому он и восклицает с такой иронией: «Вот какие мы богачи!» На деле ничего нового они друг другу дать не могут. Для изолировавшегося от общества мыслителя экзистенциалистского типа не может быть внешней опоры: каждый экзистенциалист в принципе тяготеет к солипсизму, а потому должен в полном одиночестве решать проблему бытия. Только приняв опору в Соне, отказавшись с её помощью от экзистенциалистской позиции, Раскольников смог вернуться к жизни. Свидригайлов, увидев невозможность какой бы то ни было внешней опоры, приходит к логическому концу.

Альбер Камю, виднейший писатель-экзистенциалист XX века, считал единственной подлинной проблемой философии проблему самоубийства. Слишком частое и поверхностное употребление термина «двойник» в нашем литературоведении отучило многих из нас задумываться над реальным содержанием этого понятия в мире Достоевского. Двойников стали рассматривать как отражение идеи главного героя без особого самостоятельного значения. Между тем, Достоевский изображал людей, совершенно оригинальных и выпуклых, несмотря на их «двойничество». Свидригайлов — двойник Раскольникова. В то же время он выступает в романе на равных правах с героем, сохраняет над ним странное превосходство; оба они ищут опоры друг в друге и не находят её. На короткий момент (выше нами указано, в каких главах романа) Свидригайлов заменяет главного героя. Более того — равнодушный имморалист, циник, «человек-универс» станет главным героем романа «Бесы» (рассуждения писателя Сергея Антонова в книге «От первого лица» о том, что главным героем «Бесов» является Степан Трофимович Верховенский, представляют собой забавную попытку «приукрасить» Достоевского и не имеют ничего общего ни с наукой, ни с элементарным добросовестным чтением). Свидригайлов не является главным героем «Преступления и наказания», для этого ему недостаёт метафизической одержимости, но он потенциальный главный герой. Он вырастет в Ставрогина.

В чём тайна превосходства Свидригайлова над Раскольниковым? По нашему мнению, ответ на это содержится в предсмертных размышлениях Свидригайлова. Он вспоминает о событиях предшествующего периода, перебирает все последние дни. «А шельма, однако ж, этот Раскольников! Много на себе перетасил. Большою шельмой может быть со временем, когда вздор повыско-

чит, а теперь слишком уж жить ему хочется! Насчёт этого пункта этот народ — подлецы».

Вот и объяснение: он «не слишком» хочет жить. Он может себе позволить барскую роскошь швырнуть свою жизнь к подножию каланчи на Петербургской стороне. Аристократическое, высокомерное *taedium vitae* ставит его выше тех, кто любит эту жизнь вопреки всем её ужасам. Именно так любил её Фёдор Достоевский. Уж не себя ли он устами Свидригайлова назвал подлецом? Нет, для нас несомненно, что Достоевский прямо противоположного мнения и отнюдь не считает любовь к жизни «подлостью». Ему глубоко чуждо свидригайловское презрение к жизни. И в конечном счёте превосходство Свидригайлова над Раскольниковым оказывается мнимым. Угасание жизненных сил, утрата смысла жизни не может рассматриваться как превосходство.

Достоевский жалеет Свидригайлова как человека с давно и безнадежно погубленными духовными возможностями, как сильную и цельную личность, осквернившую своё «я» чисто обломовским потаканием своим инстинктам. Пожалуй, можно рискнуть утверждением, что сходным образом Достоевский относится и вообще к дворянству. В этом нет ничего исключительного: нотка жалости к уходящему классу элегически звучит в «Дворянском гнезде» Тургенева, по-своему пробивается в «Двух гусарах» Толстого. Однако, если Тургенев действительно любит Лаврецкого, а Толстой влюблён в старшего Турбина, то этого нельзя сказать о Достоевском. Его отношение к Свидригайлову несколько сродни отношению Раскольникова к тому же герою: любопытство и презрение, смешанное с завистью, но превыше всего — жалость.

Один из самых динамичных русских писателей, Достоевский обращал свою любовь не к прошлому, умирающему, а к будущему. Но последние могикане вырождающейся русской аристократии вызывали в его душе глубокий, болезненный интерес: именно они наиболее последовательно доводили до конца проклятый «эксперимент» абсолютной свободы.

Герой такого типа особенно важен для Достоевского. Однако главным героем всего его творчества будет мятущийся разночинец, философ, искатель, трагический мыслитель типа Раскольникова и Ивана Карамазова. Всю свою любовь Достоевский отдавал «герою-идеологу», который мучается «проклятыми проблемами», и «широкой натуре», человеку великих страстей (и Рогожин, и Митя Карамазов написаны с исключительной симпатией).

Заключая вышеизложенное, мы можем ответить на вопросы, сформулированные в конце первого раздела данной работы, следующим образом:

1) Подчёркнуто возвышая ироническую позицию, рискованно поэтизируя всеведение цинизма, Достоевский в то же время прославляет веру в ценность жизни. Его собственная позиция отнюдь не сводится к иронии и коренным от-

личается от позиции таких его самозванных «наследников», как Фёдор Сологуб и Леонид Андреев. Совершенно верен отзыв Куприна о «Мелком бесе» Сологуба: «Капля Достоевского на ведро воды». Сологуб с его пристрастием к сценам флагаелляции и растления, с его скрытым, но повсюду выпирающим садизмом, напоминает скорее Свидригайлова, чем Достоевского. Что касается Андреева, то он, безусловно, талантливо развивал отдельные стороны метода Достоевского, одновременно подменяя самое главное в этом методе — всепроникающую любовь к жизни — своим деланным и модным прославлением смерти.

На наш взгляд, Блок не прав, приписывая Достоевскому особую «влюблённость» в Свидригайлова. Но нельзя не отметить глубокое сострадание автора к этому персонажу и его своеобразное трагическое возвышение. Разумеется, Павел Аристов — вовсе не прототип Свидригайлова, и с этой распространённой ошибкой пора покончить. От Аристова как от прототипа писатель полностью отказался в третьей черновой редакции.

2) В романе «Преступление и наказание» двойники Раскольников и Свидригайлов ищут опоры друг в друге, ищут тщетно. При общей равноценности этих двойников, которую нельзя не учитывать, Свидригайлов на короткий момент (две главы VI-й части) заменяет главного героя. Именно на этот момент падает кульминационная точка всего сюжета романа. Свидригайлов не является главным героем романа, и его превосходство над Раскольниковым — в конечном счёте мнимое. Но он — потенциальный герой «Бесов».

Содержание

Из подполья — к бунту. Генезис Раскольникова
9

К вопросу о генезисе образа Раскольникова
56

Время и композиция романа «Преступление и наказание»
69

Композиция при помощи времени
97

Загадка Свидригайлова
102

Научное издание

НАЗИРОВ Ромэн Гафанович

Неизданные труды о романе «Преступление и наказание»

Отпечатано в

Подписано в печать 31.10.2017

Тираж 200 экз.