

А. И. ХОП

ТИПОЛОГИЯ «СТРАННОГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Под знаком «странного», загадочного совершается в романе все развитие духовной коллизии главного героя, причем ясное понимание таинственной сущности происходящего с ним дано в самосознании Раскольникова, постоянно, отчетливо и остро им переживается: «И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений» (6 52).¹ Весь объем происходящего в «Преступлении и наказании» как бы изначально помещен в ситуацию острашения, содержит сильный элемент загадочности. Обширная сфера «странного» настойчиво акцентируется писателем как имеющая особое смысловое и функциональное значение в романе. Для уточнения и постановки проблемы «странного» необходимо обратиться к реальному содержанию этого понятия у Достоевского, к роли и типологическим признакам ситуаций острашения, имеющим особую художественную задачу в структуре произведения.

Пересечение «фантастических», пограничных состояний — предельных проявлений человеческой природы — с бытовым пространством обыденного мира, характеризующее поэтику Ф. М. Достоевского, реализуется, в частности, в антинорме «ясного» и «странного» в художественной структуре романа. В сфере «ясного», этически неproblemатичного обитают, например, Петр Петрович Лужин («но господин Лужин ясен» — 6, 36), бульварный фронт («толстый господин был, конечно, понятен» — 6, 41) и некоторые другие. Этически завершенный герой, выключенный из диалогической структуры, всегда «ясен» и «прозрачен», лишен «странности» как глубинной личностной характеристики — н е с о д н о з н а ч н о с т и, особенности. Справедливо замечено, что «сопричастность героя вековечному обуславливает и определенный таинственный, „романтический“ ореол вокруг него».² «Странное» и таинственное в романе — не только

¹ Здесь и далее при цитировании разрядка принадлежит автору данной статьи.

² Ковсан М. Л. «Преступление и наказание»: «всё» и «он» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 72. Об обширной сфере «фантастического» и «странного» в романе «Нечотка Незванова» см.: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 75–77.

результат сюжетного напряжения или внешний атрибут болезненного сознания героя. Перенасыщающее речь «странное» — авторский знак причастности философской ипостаси произведения, а в своих наиболее глубоких проявлениях оно восходит к особенностям художественного видения Достоевского, имеет не сюжетную, но поэтико-генную основу.

Говоря о данном в речи своеобразном о с т р а н е н и и — избытке определения «странный», процизывающего романские сферы автора и героев, следует сосредоточиться не столько на сюжетно-бытовой причинности, открыто мотивирующей ряд неадекватных, «сдвинутых» реакций и проявлений героев, таких как болезненные симптомы, мнительность, раздражительность и так далее, сколько на менее очевидной связи «странного» с особенностями метода, диалогической организацией художественного универсума, философским контекстом произведения. С этой точки зрения принципиально важно, что пики концентрации «странного» знаменательно совпадают с полями наибольших этико-философских напряжений романа. Так, в сцене чтения Евангелия определение «странный» и его словоформы встречаются 9 раз, в исповеди Раскольникова Соне — 12 раз, в первом разговоре Раскольникова со Свидригайловым — 6 раз, в разговоре со Свидригайловым в трактире — 5 раз, в сцене о хохочущей старухе — 4 раза, в истории самоубийства Свидригайлова — 7 раз, и так далее. «Странное» здесь устойчиво тяготеет к кругозорам наиболее проблематичных, «раздвоенных» героев писателя, к сферам Раскольникова и Свидригайлова, заметно разряжаясь в ореолах Сони, Лужина и Лебезятникова — целостных или заведомо неproblemатичных персонажей.

На один из аспектов употребления определения справедливо указал В. Н. Топоров, отметив создание «атмосферы неожиданности, обматугото ожидания, неопределенности в отношении развития романной структуры».³ По его данным, слово «странный» («часто — странно, странное дело») употреблено в романе «около 150 раз», однако более полный подсчет показывает, что на 418 страницах текста слово «странный» и его производные встречаются ровно 160 раз. При этом знаменательно, что наибольшее число определений дано в сфере Раскольникова (85) и Свидригайлова (23), в сфере Сони — около 10, Порфирия Петровича — около 7, Разумихина около 6, Лужина и Лебезятникова по 4, столько же в сфере Катерины Ивановны.

Однако нагнетание острашения связано не только с «атмосферой неожиданности», интенсивностью философского контекста или сюжетной напряженностью, но прежде всего — с особенностями полифонической структуры романа; избыток «странного» в «Преступлении и наказании» создан активностью диалогического начала. И действительно, в качестве оценки «странное» реализуемо лишь

³ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные сферы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 96.

в сфере чужого активного отношения, предполагает заинтересованный пристрастный взгляд оценивающего субъекта в диалоге. «Странное» при этом предстает как таинственная, непроявленная суть чужого «Я», угадываемая в открытой незавершенности другого самосознания. Лишь в богатой субъективной сфере большого диалога романа становится возможной система оценочных взаимоотношений героев, при которой «странное», непроявленное рождено неполнотой взаимного постижения, фрагментарностью проникновения в глубины чужого сознания. «Странное» здесь оказывается органически связанным с особенностями диалогической организации романа, с отсутствием авторского всеведения, в монологической области которого был бы совершенно невозможен такой спектр «странного» и непроященного — не охваченного авторитетно-разъясняющей авторской мыслью. Поэтому богатство диалогических взаимоотражений закономерно влечет расширение пределов загадочного, непонятого, «странного» всех элементов относительного, «частного», неполного знания.

Неполнота видения, возникающая в диалоге, иногда «снимается» в процессе сложного развития ситуации остранения. Чрезвычайно интересна динамика такой ситуации. Концентрация «странного» в сфере самосознания героя обычно предшествует некоей точке перелома на пути к диалогическому пониманию. Динамический пик остранения обычно предшествует догадке, разъясняющему постижению истины. Это понимание в свою очередь может оказаться неполным, так называемым неформулируемым «бессознательным знанием»: «Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец. — Понимаешь теперь?.. — сказал в друг Раскольников с болезненно искривившимся лицом...» (6, 240). Ситуация остранения сопутствует здесь процессу диалогического взаимопостижения героев, маркируя в этом процессе некий кризисный момент понимания, догадки или последнего приближения к ней. Процесс диалога в этом случае последовательно содержит моменты пика и затем — в той или иной степени — прояснения или даже снятия остранения, причем это снятие обычно происходит «вдруг».

«Что-то странное» (кризис понимания) через короткое замыкание догадки («вдруг») трансформируется в нечто «понятое с обеих сторон» (частичное снятие «странного»). Модель концентрации и снятия остранения в диалоге представлена на многих страницах романа, например, особенно отчетливо присутствует в сцене чтения Евангелия, где внятно заявленное остранение предвещает первое приближение героя к человеческой тайне Сони.

По справедливому замечанию А. П. Скафтымова, «прежде чем дать читателю „понять“, он (Достоевский. — А. Х.) заставляет его „не понять“... Недосказанность, загадочность фиксирует внимание читателя как раз в том пункте, который является для него наиболее важным и значительным (...) Загадка у него (...) служит

в качестве особого метода разъяснения».⁴ Разъясняющее снятие «странного» происходит также и в ситуации самопостижения героя, при углублении в собственное самосознание, где остранение предшествует нравственному прозрению: «Я останусь один! — проговорил он в друг решительно, — и не будет она ходить в острог! Минут через пять он поднял голову и странно улыбнулся. Это была странная мысль: „Может, в каторге-то действительно лучше“, — подумалось ему в друг» (6, 326).

Соседство остранения с ситуацией «вдруг» в двух приведенных отрывках представляется отнюдь не случайным, число примеров можно было бы значительно умножить. В. Н. Топоровым справедливо подмечен «высокий коэффициент совместности встречаемости»⁵ «вдруг» и «странно», но логика такого соседства требует дополнительного прояснения. Например, примечательно, что «вдруг» — как нарушение некоего ожидаемого ряда — всегда содержит оттенок странности, а остранение в свою очередь обычно реализуется через ситуацию «вдруг», включает сильный элемент неожиданности: «И вдруг странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу. Как бы удивясь и испугавшись сам этого ощущения, он в друг поднял голову и пристально поглядел на нее...» (6, 314). Или в других местах романа: «Когда Раскольников в друг увидел ее, какое-то странное ощущение, похожее на глубочайшее изумление, охватило его...» (6, 51); «А если б вы знали, однако, какую вы странную мысль сейчас сказали, маменька, — прибавил он в друг, странно усмехнувшись» (6, 178); «На одно мгновение все как-то странно в друг законфузились» (6, 184).

В тексте романа слово «вдруг» непосредственно соседствует со «странным» более чем в 20 случаях, однако гораздо чаще остранению сопутствует не слово, а ситуация «вдруг», содержащая тот или иной оттенок внезапности: «Но тут случилось странное происшествие, нечто до того неожиданное (...) что (...) ни Раскольников, ни Порфирий Петрович на такую развязку и не могли рассчитывать» (6, 270).

Развивая подмеченное В. Н. Топоровым, следует, видимо, более широко говорить об особых типологических признаках ситуации остранения у Достоевского, важным компонентом которой является элемент внезапности («вдруг»)⁶. Среди наиболее устойчивых компонентов ситуации остранения, составляющих важное средство ее углубления, можно также назвать смысловую паузу и пристальный взгляд, служащий самовыявлению некоего нового смысла. «Вдруг», пауза и взгляд служат пластическим воплощением

⁴ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 92.
⁵ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского... С. 96.

⁶ О роли «вдруг» в поэтике писателя см.: Слонимский А. «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8; Фридендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 12; Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973. С. 129—134.

и «комментарием» остраивающей ситуации, привносят дополнительные оттенки в существо таинственного. Вот лишь некоторые примеры: «Они оба замолчали, и молчание длилось даже до странности долго, минут с десять. Раскольников облокотился на стол и молча ерошил пальцами свои волосы <...> Вдруг Раскольников презрительно посмотрел на Порфирия» (6, 349); «А тебе бы сразу весь капитал? Он странно посмотрел на нее. — Да, весь капитал, — твердо отвечал он помолчав» (6, 27); «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча <...> Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто <...> проник в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними. . .» (6, 240); «Время терпит, время терпит-с, — бормотал Порфирий Петрович, похаживая взад и вперед <...> то к окну, то к бюро <...> то избегая подозрительного взгляда Раскольникова, то вдруг сам останавливаясь на месте и глядя на него прямо в упор. Чрезвычайно странною казалась при этом его маленькая <...> фигурка. . .» (6, 255—256); «Никодим Фомич <...> взглянув на письмоводителя, который тоже очень пристально смотрел на него, замолчал. Все в друг замолчали. Странно было» (6, 83).

В качестве признака остраивания напряженная пауза в романе упомянута в 25 сценах. О роли «взгляда» уже много писалось в литературе о Достоевском. Следует лишь прибавить, что пауза, взгляд и «вдруг» вообще входят составной частью в ореол кризисных проявлений, обычно сопровождающих и «аранжирующих» ситуацию остраивания; в их числе — восклицания, поблещения, «предельные» жесты и неожиданные поступки.⁷ Лаконично-точное описание модели смысловой паузы и динамики снятия остраивания в диалоге дал А. Л. Слонимский: «Сгущенность и сосредоточенность „вдруг“ в сцене с Разумихиным делают острее и резче ощущение внезапно прорывающейся правды. Все происходит без слов. Только — взгляд, мимика, жест. Взаимное напряжение — и внезапный разряд».⁸

Многообразна роль остраивающей паузирки в романе. Как момент особой смысловой напряженности, пауза часто фиксирует некую сумму неясных смыслов, провоцируя проблемную ситуацию. Смысловая пауза, как и взгляд, сигнализирует о невыявленности важного смысла, побуждая к его активной расшифровке. Комментируя явление художественной «изоляции» реалий, как выражение остраивания в тексте, М. М. Бахтин указывал на выведение при этом «предмета, ценности и события из необходимого познавательного <...> ряда».⁹ Остраивание в этом случае может рассматривать-

⁷ О поэтике «предельных» жестов и «странном» в сфере пластики у Достоевского см.: Белобровцева И. З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 197.

⁸ Слонимский А. Л. «Вдруг» у Достоевского. С. 12.

⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 60—61.

ся как нарушение познавательной цепочки, стимулирующее читательскую активность. Пауза как познавательная заминка в координатах читательского восприятия не только фиксирует ситуацию остраивания, но и стимулирует скорейшее снятие этой ситуации через познавательное развенчание «странного»: «Так даю показание, что читал, интересовался. . . отыскивал. . . разыскивал. . . <...> — произнес он наконец, почти шепотом, чрезвычайно приблизив свое лицо к лицу Заметова. Заметов смотрел на него прямо в упор, не шевелясь и не отодвигая своего лица от его лица. Страннее всего показалось потом Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание и ровно целую минуту они так друг на друга глядели. — Ну что ж что читали? — вскочил он вдруг в недоумении и в нетерпении» (6, 125).

Мучительная пауза Раскольникова включает не только истерическое желание «высунуть им язык, дразнить их, смеяться. . .» (6, 126), но и подсознательный соблазн очищающего признания. Пауза предстает роковой «площадкой» пограничного балансирования мира «идеи» героя и его глубинной человеческой сущности, мучительная борьба которых овнешняется в «предельном» молчании. Странная пауза как бы «нагружена» указанием на силу и смысл этой перманентной борьбы и через познавательную заминку фиксирует на ней внимание читателя.

В сцене «Хрустального дворца» дано значительное нагнетание «странного». В тексте соседствует: «Чтой-то какой вы странный. . .»; «А я вам странным кажусь?»; «Тут он загадочно посмотрел на Заметова. . .»; «не то чтоб обиделся, а уж очень удивился»; «Фу, какой странный!»; «Так я странен?» (6, 125). В этом ряду пауза является наивысшей точкой остраивания («страннее всего») и одновременно она подготавливает разъясняющее снятие загадочного — прочтение паузы как момента трагического выбора героя, предельности его нравственного испытания. Тем же самым наполнена и типологически близкая к ней минутная пауза в сцене признания Соне: «Стало быть, я с ним приятель большой. . . коли знаю, — продолжал Раскольников, неотступно продолжая смотреть в ее лицо, точно уже был не в силах отвести глаз. <...> Прошла еще ужасная минута. Оба всё глядели друг на друга. — Так не можешь угадать-то? — спросил он в друг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни» (6, 315).

Избыток «странного» присущ сферам как рассказчика, так и диалогизирующего героя. Например, в речи Раскольникова «странное» с производными словоформами встречается 15 раз, в авторской речи о герое — около 70 раз; всего в сфере Раскольникова и в связи с ним — около 85 упоминаний — большая часть всего «фонда» остраиваний в романе. В речи Свидригайлова «странное» упоминается 6 раз, в речи автора и героев о нем — 17 раз; всего в сфере Свидригайлова 23 упоминания определения. В собственной речи героев «странное» обычно является знаком активной раздвоенности, дисгармоничности, при которой резко нарушена естественность мировосприятия; отступление героя от нравственного императива бо-

лезненно искажает контакт личности с миром, этическая «сдвину-тость» восприятия наполняет самосознание «странным», пугающе непроясненным.

«Странное», рождающееся в сфере самосознания героя, зачастую проецируется в о н е, переносится в авторскую речь, становясь одной из внешних характеристик лица, свойством, увиденным сторонним взглядом. При этом прямая речь героя сливается с непрямой, авторской: «странное» героя проступает в авторском сознании. По замечанию Г. М. Фридендера, «каждая фраза, каждый последующий „кадр“ рассказа соответствует тому, как события отражаются в сознании самого героя. Автор и герой как бы сливаются друг с другом».¹⁰ Поразившая на лестнице Раскольникова странная боязнь встречи с хозяйкой, мысль о парадоксальности странного соседства преступного замысла с необходимостью обыденного приличия («слушать всякий вздор про всю эту обыденную дребедень») овнешняется в «странной улыбке», увиденной уже наблюдающим рассказчиком. Примечательна субъектная непроясненность этого «странного» («странной» — кому?), одинаково принадлежащего сознанию повествующего и самосознанию Раскольникова. Роман изобилует примерами подобных пересечений субъектных сфер автора и героя в точке «странного». Данное в авторском изложении «странное» в то же время читается здесь как проекция внутреннего видения героя, фрагмент непрямого высказывания: «Соня нерешительно ступила к столу, недоверчиво выслушав странное желание Раскольникова» (6, 249); «Но странный <...> шепот <...> обратил наконец его внимание» (6, 389). К субъектно-непроясненным относится и 8 раз упомянутая в романе странность улыбки («странная улыбка», «усмешка»), одновременно данная в речи автора-рассказчика и в потоке сознания героя: «Свидригайлов простоял еще у окна минуты три. <...> Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния» (6, 383). Субъектный аспект остранения, впрочем, требует отдельного и более детального разговора.

Теперь же необходимо выделить оценочную ипостась остранения, проследить способы выражения авторской оценочной активности, при которой «странное» является частью экспрессивной инфраструктуры романа. Оценочный аспект реализуется прежде всего в собственно авторской, беспримесной речи, придающей определению «странный» оценочно-завершающий смысл. Авторское оценочное остранение адресовано прежде всего фигурам сюжетной периферии, фона, лишенным личностной диалогической глубины и «перекрываемым» авторской оценочностью. («Странное» же в сфере главных лиц дано в основном в потоке их собственного сознания, вне досягаемости прямого авторского слова.) Периферийное «странное» чаще связано с какими-либо внешними характеристиками и несущественными отношениями, минуя область глубоких душевных состояний: «Этот Андрей Семенович был худосочный и золотушный

¹⁰ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. С. 170.

человек <...> и до странности белокурый...» (6, 279); «...Петр Петрович <...> охотно принимал <...> от Андрея Семеновича даже весьма странные похвалы, то есть не возражал <...> если (тот. — А. Х.) приписывал ему готовность способствовать <...> устройству новой „коммуны“ где-нибудь в Мещанской улице...» (6, 280). Иронически-завершающий контекст лишает «странное» собственно странности — таинственного и гадательного содержания, заменяя его откровенно-двусмысленным сатирическим значением. «Странное» получает о б р а т н ы й смысл, оставаясь загадочным лишь в сфере дискредитируемого героя, но достаточно проясненным для читателя. «...случаи драки в будущем обществе немислимы... и <...> странно, конечно, искать равенства в драке» (6, 281–282), — убеждает «компаньона» Лебезятников. В его же разговоре о Соне: «Напротив, мне даже самому это странно: со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!» (6, 283) (Именно Лебезятникову это и должно казаться странным.); «С этим господином у Петра Петровича установились какие-то странные <...> отношения: Петр Петрович презирал и ненавидел его даже сверх меры...» (6, 278). «Странное» здесь обозначает не глубину и противоречивость отношений (они «отчасти и естественные», по замечанию рассказчика), но именно внешнюю, м н и м у ю «странность», «странность» на первый взгляд. Так выявляется еще одна ипостась определения — «странное» как к а ж и м о с т ь, являющаяся результатом якобы неосведомленности, недогадливости повествователя («какие-то странные <...> отношения»). Это «странное» легко мотивируется читателем, выявляет для него свою логику и закономерность, оставаясь как бы комично-загадочным в сфере рассказчика или героя.

Есть мнимостранное и в самосознании Раскольникова. Оно, например, в сумятице чувств перед признанием Соне: «Но странно случилось с ним. Когда он дошел до квартиры Капернаумова, то почувствовал в себе внезапное обессиление и страх. В раздумье остановился он перед дверью с странным вопросом: „Надо ли сказывать, кто убил Лизавету?“. Вопрос был странный, потому что он вдруг <...> почувствовал, что не только нельзя не сказать, но даже и отдалить эту минуту...» (6, 312). Помимо отмеченной В. Н. Топоровым «тенденции к концентрации» «странного»,¹¹ оно обнаруживает здесь свою скрытую мотивированность и психологическую логику, подчеркнутую далее в тексте. Трижды поставленное определение приобретает некий риторический оттенок, вид словоформы, само повторение которой придает мыслям значение неуверенности, блуждания вокруг главного пункта. В сущности, «странное» здесь лишено реальной загадки, являясь знаком духовного смятения героя. Таинственное легко мотивируется читателем. «Он смотрел на Соню и чувствовал, как много на нем было ее любви, и странно, ему стало вдруг тяжело и больно, что его так

¹¹ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского... С. 96.

любят. Да, это было странное и ужасное ощущение!» (6, 324). И в этом случае чувство Сони неясно лишь в этически «сдвинутых» координатах Раскольникова, в сфере же читателя видение совершенно обратное: само чувство подвергается испытанию на прочность, остра-няет концептуальную порочность героя, при этом происходит этическая перестановка: «странное» переадресовано построениям Раскольникова, неприемлемое же им чувство Сони воспринимается гармоничным и естественным, лишенным налета «странности».

В подлинном значении непроясненного, загадочного читатель сталкивается со «странным» в эпицентрах наибольшего философского напряжения романа. В сфере проблематичного видения мира «странное» становится действительным прикосновением к тайне человека, выражением бесконечности духовной перспективы чужого «Я». В этом случае остранение предстает моментом глубинной художественной задачи Достоевского, ориентированной на постижение «фантастической», надалгебраической реальности человеческой природы («человек есть тайна»). В сцене чтения Евангелия ситуация остранения глубинно соотносена с важнейшими бытийными вопросами романа — о самоубийстве как возможности бунта, последнего неприятия мира; о вере и безверии, условиях духовного обновления, принятия сакральной истины; о значении христианской идеи в современном мире. Нравственные страдания героя впервые отчетливо осмысливаются здесь в христианских категориях, обретающих для Раскольникова новую интуитивную притягательность: «Что ж бы я без Бога-то была? — быстро, энергически прошептала (Соня. — А. Х.) <...> вскинув на него вдруг засверкавшими глазами <...> „Так и есть! так и есть!“ — повторял он настойчиво про себя <...> „Вот и исход! Вот и объяснение исхода!“ <...> С новым, странным, почти болезненным чувством всматривался он в это бледное <...> угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза <...> и всё это казалось ему более и более странным <...> „Юродивая! юродивая!“ — твердил он про себя» (6, 248). На двух страницах мучительного предощущения «исхода» «странно» встречается 6 раз. «Это был Новый завет в русском переводе <...> — Мне принесли, — ответила она <...> Лизавета принесла, я просила. „Лизавета! Странно!“ — подумал он. Всё у Сони становилось для него как-то страннее и чудеснее, с каждой минутой. Он перенес книгу к свече <...> — Где тут про Лазаря? — спросил он вдруг» (6, 248—249). «Странное» многозначно соотносится здесь с «чудесным» и проясняется через него. Странно-чудесное воскрешение библейского и романного героев составляют, как известно, определенную смысловую рифму, которая становится очевидной лишь в надбытовой атмосфере остранения, характеризующей сцену разговора «убийцы и блудницы», «странно сошедшихся за чтением вечной книги» убитой Лизаветы (6, 252). Концентрация «странного» выводит сцену чтения за обыденно-сюжетные рамки, заявляя ее предельное философское звучание, передает глубину духовного смятения Раскольникова, таинственно, «чудесно» прозре-

вающего («с новым, странным, почти болезненным чувством») духовную истину. При этом важно видеть, что концентрация остра-нения выражает определенную интимность духовного движения героя, становится знаком некоторой закрытости и духовной тайны человека и одновременно — указанием на «деликатную» позицию художника по отношению к этой тайне, к чужому «Я». Автор не претендует на тотальное знание, во всяком случае на абсолютную исчерпанность авторитетным словом духовного движения героя, которое и для самого Раскольникова предстает достаточно гадательным и непроясненным. «Странное» указывает здесь на эстетическую позицию Достоевского, утверждающего некую художественную дистанцию между усилием проникающего художника и принципиальной незавершенностью предмета его видения. С героем всегда остается что-то (данное в «странном»), неразличимое для классифицирующего слова автора, определенная непроясненность глубинного духовного движения. Рискнем предположить, что известная из черновика установка Достоевского на авторское всеведение в романе: «... предположить автора существом всеведущим и непогрешающим» (7, 149) — значительно корректируется практикой обширного остра-нения, при котором акцент должен быть перенесен на продолжение цитаты: «от автора. Нужно слишком много наивности и откровенности» (там же). Наивность явлена в тексте как неполнота авторского знания, недогадливость рассказчика (автора-повествователя), многое видящего «странным» и необъяснимым: «Странное дело: казалось, он вдруг стал совершенно спокоен <...> Это была первая минута какого-то странного, внезапного спокойствия» (6, 120); «Для Раскольникова наступило странное время; точно туман унял вдруг перед ним...» (6, 335); «Но по какой-то странной, чуть не звериной хитрости ему вдруг пришло в голову скрыть до времени свои силы...» (6, 96).¹² Думається, достаточно закрытой остается для читателя и история предсмертных изменений Свидригайлова; неоднозначно пока прояснена роль его отношений с Дуней в канун последнего решения героя.¹³ При этом интересен явный разрыв между протокольной скрупулезностью фиксации событийной стороны самоубийства и нарочитой смутностью, фрагментарностью картины внутренних движений героя. Решение Свидригайлова видится неким таинством, которое автор как бы не решает изнутри комментировать, имея в виду принципиальную неисчерпаемость некоторых роковых, «предельных» выборов человека. Роковое: «Так не любишь? <...> И... не можешь?... Никогда?» (6, 382), «с отчаянием» сказанное Дуней и непосредственно предшествующее последнему решению, — действительно странно (и к концу романа неожиданно) в

¹² Комментарий отказа Ф. М. Достоевского от начальной «ясности» «до последней крайности» (7, 148) см.: Ковсан М. Л. «Преступление и наказание»: «всё» и «он». С. 72.

¹³ «Дуня, — считает Т. А. Касаткина, — последняя надежда ироника на цель и щепотку. <...> Убивает он себя, когда рушится эта <...> надежда, а не потому, что его „тезис“ „никаких преград“ (навязанный ему исследователями) потерпел крах». См. об этом: Касаткина Т. А. Свидригайлов-ироник // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «старорусских чтениях». Новгород, 1989. С. 51.

духовных координатах Свидригайлова, ясно обозначает для героя прорыв в новую духовность, парадоксально совпадающую с его уходом.

В сферах Раскольникова и Свидригайлова определение «странный» имеет свои особенности, однако существует и общая причина активизации остранения в кругозорах обоих героев. Сближающее безверие, этическая ущербность основополагающих рациональных представлений значительно «фантазмагоризирует» мировосприятие каждого из них, рождает обилие «странного», неясного, болезненно искажает картину мира. Приметы такого искажения — призраки Марфы Петровны, предсмертный кошмар «пятилетней камелии», видение вечности на «аршине пространства», кошмары «второго» убийства хохочущей старухи, лестничного избиения хозяйки Раскольникова и так далее. При этом «странный» не обязательно сюжетно мотивировано болезнью; сюжетное остранение (болезнь) постепенно трансформируется в некую личностную загадку: «Не рассердитесь, Родион Романович, — замечает Свидригайлов, — но вы мне сами почему-то кажетесь ужасно как странным. Как хотите, а что-то в вас есть (...) то есть не собственно в эту минуту, а вообще теперь» (6, 217). Событийная тайна в романе постепенно перерастает в загадку этически «сдвинутого» сознания. При этом «странный», связанное с внешней сюжетикой, минующее духовные состояния героев, несколько преобладает в первых двух частях романа (I ч. — 18 случаев употребления из 26; II ч. — 16 из 25): «Странен (...) он ему показался: в таких лохмотьях, а сам деньги выдает!», «какие-то писцы... все странный какой-то народ», «пробормотал господин, испуганный (...) странным видом Раскольникова», «никакой мебели; странно как-то!». Лишь в 8—9 случаях определение характеризует внутренние движения героев, остраненность взгляда, мысли, чувства: «Раскольников смотрел на всё с странным ощущением равнодушия и безучастия»; «Это была первая минута какого-то странного, внезапного спокойствия».

К ряду внешней мотивации примыкает и «странный»-болезнь, связанное с ее симптомами: «Эта болезнь его тогда, его странные все такие поступки...» (Разумихин); «Фу, какой странный! — повторил Заметов (...) сдастся, что вы все еще бредите...»; «Чтой-то какой вы странный... Верно, еще очень больны». В дальнейшем, по мере «миграции» остранения из событийности в характерологию пропорция меняется, и в двух заключительных частях романа соотношение «странный» в событийной и духовной сферах (при достаточном условном делении) примерно одинаково; в V ч. — 12 и 10, в VI ч. — 11 и 15. В событийной области: Свидригайлов «разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое» (6, 392); «Но странно: эта краска обозначалась как бы ярче и сильнее...» (6, 393). Или в сфере состояний: «Раскольников (...) ощутил (...) странное и язвительно-сладкое чувство...» (6, 396); «Странная улыбка искривила его лицо...» (6, 383).

Сложная система остранений в «Преступлении и наказании» дополнена шлейфом параллельных словоформ с обычно дублирую-

щим значением. Например, «чудён», «загадочен», «дикий». Слово «дикий» в значении «предельный», «странный», в частности, встречается во второй половине романа более 15 раз. Этот эпитет часто служит усилению эффекта остранения: «Заметов дико поглядел на него и побледнел как скатерть. Лицо его искривилось улыбкой» (6, 128); «Он вышел, весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения...» (6, 129). Парадоксальное пересечение истерики и наслаждения по классификационной авторской шкале — конечно, всецело из сферы «странный», а неопределенное уточнение «какое-то» лишь усиливает значение загадочности. При этом действует и закон «концентрации» в этических эпицентрах романа; в сцене полупризнания Раскольникова в «Хрустальном дворце» эпитет встречается 2 раза, столько же в эпизоде чтения Евангелия: «Взгляд его был особенно суров, и какая-то дикая решимость выражалась в нем» (6, 252). «Диким огнем», «дико смотря», «с диким любопытством», «одним диким видением», «дико на него посмотрела» — все это характеризует не только предельность чувства, но и некую непроясненную «сдвинутость», странность состояния.

Вместе с ореолом параллельных словоформ «странный» маркирует значительную часть романного пространства, активно вторгаясь в экспрессивно-оценочную, философско-концептуальную сферу, становясь одной из важных характеристик самосознаний героев, служит их самораскрытию в диалоге. «Странное» в романе становится и сигналом к медленному чтению, выступает речевым знаком подтекстового напряжения, наличия смысловой множественности, проблематичности.

Образная структура «странный» предполагает, как правило, скрытый вопрос, содержит данную изнутри потребность прояснения, обращенную к читательскому сознанию. Остранение активизирует читательскую позицию, «провоцируя» проблемное восприятие — освоение романного пространства через развенчание «странный», осознание его художественной мотивированности. Но нарочитость писательского приема (нагнетание «странный» для обострения внимания), конечно, не исчерпывает определенной сверхзадачи остранения, не замыкающегося в сфере писательской «техники». Подлинной сверхзадачей, формируемой особенностями художественного мировосприятия Достоевского, становится утверждение и творческое воплощение духовной неисчерпаемости героя, заявление его права на «странный» как духовную суверенность в диалоге, неполноту взаимного диалогического «прочтения»; и вместе с тем — утверждение в обширной сфере «странный» частичной неисчерпанности автором героя в крайнем пределе его духовного движения.

В напряженном внимании к «странному» убедительно реализуется программная идея человека-«тайны», всецело принадлежащая общефилософской тенденции зрелого русского реализма.