

СИМВОЛИКА ХРОНОТОПА И ДУХОВНОЕ ДВИЖЕНИЕ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Сложная пространственно-временная структура «Братьев Карамазовых» неоднократно привлекала внимание исследователей. Поновому взглянуть на ее идейно-художественные особенности и функции позволяет недавно высказанная мысль о принципе символической типизации, свойственном творческому методу Достоевского и «значительно обогатившем возможности реалистического искусства».¹ С точки зрения этого принципа открывается несколько характерных признаков хронотопа в романе. Во-первых, компоненты хронотопа в нем обладают одновременно реальным и символическим значением. Это уже было выявлено на примере и художественной топики (угол, площадь, дорога), и времени (соотношение «мгновения» и «вечности»). Во-вторых, отдельные компоненты пространства и времени складываются в структуре романа во взаимосвязанную систему со своей динамикой, что усиливает символическое звучание как составляющих, так и всего хронотопа. В-третьих, символика хронотопа неизменно связана с изображением человека и его духовного движения.

Двуплановость хронотопа придает многозначность и повествованию, и изображению. Так, «грязный переулочек» возникает в исповеди Мити как аллегорическое подобие нравственного состояния и поведения героя. Но она маркирует и план изображения, придавая дополнительные значения тому, что Митя живет в переулке (14, 179), что в переулке побивают камнями Илюшечку (14, 160), что в переулке увидел Федор Павлович спящую в лопухах Лизавету (14, 91). Вместе с тем аллегорический «грязный переулочек» явился в Митиной исповеди точкой отсчета движения героя — той начальной самооценкой, от которой начинается духовный поиск героем себя самого и своего пути. Однако во всех названных случаях «переулочек» сохраняет реальное пространственное значение. В речи же Алеши он начинает терять приметы реальности и превращается в эмблему — первую ступень символизации:² «Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он

¹ Осмоловский О. Н. Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 81.

² См.: Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 302.

всегда будет уходить в переулочек...» (14, 326). Символическое значение «переулочка» закрепляется противопоставлением его «дороге»: «Ракитин ушел в переулочек» — «А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...» (там же). Приведенный пример показывает, что «механизм» символизации элементов хронотопа в романе можно обозначить так: от аллегории и эмблемы — к широкому и многозначному обобщению-символу.

Двуплановость хронотопа внутренне взаимосвязана со своеобразной двуплановостью самого романа. Хроникер замечает в «предисловном рассказе»: «Вот это-то обстоятельство и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону» (14, 2). Существо «внутренней стороны» романа обозначено библейской притчей, предпосланной в качестве эпиграфа к нему: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Но в эпиграф не включена вторая, «расшифровывающая» часть притчи: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную». Место опущенной части притчи как бы занимает роман, точнее, духовные искания героев, составляющие его «внутреннюю сторону». Вехами этих исканий и становятся символические значения хронотопа.

Складываясь в определенные ряды, символические значения топики отражают этапы духовного движения героев от уединения и одиночества к единению и братству, что на уровне пространства может быть обозначено как движение из «угла» — к «дороге» и «простору».

Модификациями «уединения» в художественном пространстве романа являются «угол», «переулочек», «перегородки», «недра». Выполняя сходные символические функции, топика такого рода обладает различной нравственно-этической окрашенностью: «угол» в келье Зосимы, где молится Алеша, не равнозначен «углу» Смердякова, «уголку», который отведен Илюшечке в комнате Снегирева, или же тому «углу», что, по мысли Ивана, занимает церковь в государстве. Вместе с тем повторяемость символики в связи с разными ситуациями, героями и на разных уровнях подчеркивает «болезнь» «всеобщего обособления» как трагическую приметку эпохи.

По функциональному значению к символике «угла» приближается теснота, сжатость комнатного пространства (например, комната Мити, «недра» Снегиревых). Эффект «сжатости» может достигаться также заполненностью пространства или его членением (например, множество ширмочек, перегородок, дверей в домах Федора Павловича и Хохлаковой). Отчетливое символическое значение приобретает и процесс «сжимания» пространства. Примером может служить третья встреча Ивана со Смердяковым. Нарастающая напряженность диалога получает пространственное отражение: «... в комнате стало очень тесно» (15, 58). В кульминационный момент, когда Смердяков извлекает роковые три тысячи, Иван оказывается как бы в плену предельно сужившегося пространства:

«... быстро вскочив с места, откачнулся назад, так что стукнулся спиной об стену и как будто прилип к стене, весь вытянувшись в нитку» (15, 60). Экспрессия пространственного положения Ивана, как бы прилипшего к стене от навалившейся страшной тяжести и пытающегося спастись, «вытянувшись в нитку», зримо воплощает состояние человека, на которого обрушилось обвинение в убийстве отца и которому открылись непредвиденные результаты его идей.

Смятение, чувство вины и невозможность признать ее полностью — все это кроется за еще одним пространственным «жестом» Ивана: «Он встал с очевидным намерением пройти по комнате. Он был в страшной тоске. Но так как стол загораживал дорогу и мимо стола и стены почти приходилось пролезать, то он только повернулся на месте и сел опять» (15, 66). Пространственное решение сцены отчетливо выявляет символическое значение «стены» как безысходности, граничащей с отчаянием или крахом, своего рода духовно-нравственного «тупика».

Иван вырывается из ситуации «у стены», лишь приняв «решение на завтра». Для Смердякова исхода из нее нет: «Вхожу эта к нему самонар прибраться, а он у стенки на гвоздочке висит» (15, 85). Напомним, что Ставрогин «висел тут же за дверцей» в крохотной комнате-чуланчике под самой крышей (10, 515—516), а Кириллов стоял «в углу, образованном стеною и шкафом, (...) неподвижно, вытянувшись (...) и плотно прижавшись затылком к стене...» (10, 475). Пространственные реалии самоубийства Оли в «Подростке» почти те же: «... у кровати (...) в углу, у двери, как будто она сама и стоит» (13, 147). Во всех случаях сжимающееся до безысходности пространство с приметам «стены» и «угла» становится «знаком» самоубийства.³

«Стена» с символической окраской безысходности появляется в главе «Мытарство второе», в сцене допроса Мити в Мокром: «Он сидел к ним боком и смотрел на стену, пересиливая в себе дурное чувство» (14, 424). О символической окрашенности можно говорить потому, что стена возникает перед Митиным взором в тот момент, когда он вдруг понял всю бессмысленность своих излияний перед чиновниками и всю неотвратимость обвинения. Кроме того, при характеристике людей типа Ракитина у Мити проскользнула выразительная деталь: «Да и сухо у них в душе, плоско и сухо, точно как я тогда к острогу подъезжал и на острожные стены смотрел» (15, 27). «Смотреть на стены», следовательно, тоже «знак» духовного состояния, того же «тупика».

Духовному движению основных героев романа сопутствуют — в той или иной степени — ряды символических значений топика, отражающих преодоление «сжатости», тесноты, уединения и устремленность к простору. Та же динамика пространства прослеживается

и во «внешней стороне» романа, поскольку пограничными «вехами» являются тесная келья Зосимы, где разразился семейный скандал, — и «место пустынное и прекрасное» за чертой города, «где выгон городской начинается» и где произносит речь Алеша у камня, что «сиротой лежит при дороге» (14, 188).

В силовом поле этих вех духовный путь каждого из героев проходит свои этапы, часто связанные с моментом выбора, что на уровне пространства отмечено «знаками» «перекрестка» или «порога» (М. М. Бахтин). Равно обозначая перелом в исканиях героев, эти символы не равнозначны по напряженности выбора и его результатам. «Перекресток» соотносится с изображением Мити, Алеши и Ракитина. Но если духовное движение Мити и Алеши от «перекрестка» устремляется к «дороге» и «простору», то Ракитина — в «переулок» и к «каменному дому в Петербурге», куда можно «напустить жильцов», сдать «углы» (14, 77). Предельное заострение ситуации выбора связано с хронотопом «порога», маркирующим путь Ивана. В романе неоднократно повторяется ситуация «встречи на пороге» или возвращения героя с «порога».⁴ Но кризисный хронотоп «порога» в решающий момент духовного пути Ивана открывает его способность прорвать сузившееся до «черты» пространство и «переступить» через себя, что равнозначно «восшествию на крест».

Метафорика «креста» повторяется в романе, означая нравственную Голгофу — способность признать свою вину, пострадать «за всех и вся» или отречься от себя во имя «всех». «Крест» Ивана — его решение признать на суде свою виновность в убийстве отца и тем освободить Митю. Но суд является Голгофой и для Мити. «... перекрести меня (...) на завтрашний крест...», — просит он Алешу накануне заседания (15, 35). Грушенька на себя «крест взяла», став подругой подсудимого и приговоренного к каторге (15, 186) Мити.

В отличие от братьев, Алеша минует «крест» в своем духовном движении: в ситуации кризиса перед ним возникает видение Христа, Который «радость людскую посетил» и умножил ее (14, 326). Алешин прорыв ко «всем и вся» в главе «Кана Галилейская» построен на преодолении замкнутого пространства и раздвижении его до космической, но одушевленной беспредельности. Притом такое раздвижение характерно как для сновиденья, так и для реального пространства, а символический духовно-личностный смысл топика почти назван: «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты» (14, 328).

Отмеченные ряды символических значений топика (угол, стена, переулок, порог, крест, простор), обозначающие вехи духовного движения героев, позволяют говорить об особенностях хронотопа «дороги» в полифоническом романе. Прежде всего речь идет о том,

³ См. на материале «Кроткой»: Поддубная Р. Н. Структура времени и пространства в новелле Достоевского «Кроткая» // Studia rossica polnapiensia. Poznan, 1980. Z. XIV. S. 4—25.

⁴ См.: Арбан Д. «Порог» у Достоевского: (Тема, мотив и понятие) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 19—29.

что функциональная близость рядов топики и их компонентов сочетается в структуре романа с индивидуально своеобразным составом «пути» каждого героя, в который эти компоненты складываются. Это отражает неслиянность «голосов» на уровне топики, образует «многопутье» как эквивалент «многоголосья». Отсутствие пространственного перемещения героев по этим всхам становится в свою очередь «знаком» их духовной статики или же бездуховности (Федор Павлович, Самсонов, госпожа Хохлакова и др.). В таком контексте отказ Лизы Хохлаковой от обретенной было подвижности тоже выглядит символическим «жестом»: Алеша, «войдя к Лизе, (...) застал ее полулежащую в ее прежнем кресле, в котором ее возили, когда она еще не могла ходить» (15, 20). Возвращение в «прежнее кресло» может быть прочитано и как форма бунта «бесенка», и как способ самонаказания.

Об особенностях хронотопа «дороги» в полифоническом романе можно говорить еще и потому, что ряды символических значений топики соотносятся в его структуре с понятиями «ада» и «рая», во многом теряющими традиционный пространственно-временной смысл и обретающими духовно-правственное содержание. Истории Маркела, Зосимы и его «таинственного посетителя» расшифровывают понятие «ад» как «муку духовную» и «невозможность больше любить» (14, 292), а понятие «рай» — как «подвиг братолюбивого общения» (14, 276) и даруемую им духовную гармонию. Духовное движение героев романа, устремленное от «ада» и через его преодоление к «раю», эквивалентно пути от обособляющего «угла» через «переулки» и «пороги» к «простору» и единению.

Притом история «таинственного посетителя» служит своего рода «моделью» преодоления «ада» как по драматизму и временной протяженности этого процесса, так и по обобщающей широте его духовно-общественного смысла. «Четырнадцать лет был во аде», — говорит герой о «муках духовных», ставших следствием совершенного им в молодости кровавого злодеяния. Нестерпимость мучений, а также поступок Зосимы убедили его, что «рай» для него «тотчас же и наступит», как только он во всеуслышание «объявит» о своем преступлении (14, 280). Но решиться на публичное покаяние, навлечь позор на жену и детей и навсегда расстаться с ними — не так просто. Хотя решимость «три года рождалась» (14, 279) и кажется очень твердой, «таинственный посетитель» в какой-то момент готов отказаться от признания, убить Зосиму, чтобы сохранить страшную тайну (14, 281, 283). Драматическая напряженность преодоления «ада» повторится — каждый раз по-своему — в историях Мити и Ивана, но вместе с тем подтвердит истинность вывода, сделанного «таинственным посетителем» и Зосимой: «всякий человек за всех и за вся виноват», «когда люди эту мысль поймут, то настанет для них Царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле» — на смену «уединению» придет братство (14, 275).

«Ад» «муки духовной» для каждого героя свой. Митя считает «адам» свое бесчестье — потраченные деньги Катерины Ивановны, а потому надежду на избавление души связывает с возвращением де-

нег, которые просит у отца: «Пусть он мне даст только три тысячи из двадцати восьми, только три, и душу из ада извлечет, и зачтется это ему за многие грехи!» (14, 111). Неразрешимая мысль, терзающая Ивана, не позволяет ему не только любить, но и жить, по убеждению Алеши: «С таким адом в груди и в голове разве это возможно?» (14, 239). Избавление от «муки духовной» невозможно без признания каждым героем своей вины за другого или «за всех и за вся», а значит, без преодоления «уединения» и «закона особняка» во имя братства.

Но духовно-нравственная символика «ада» и «рая» вырастает в структуре романа на основе оценочных значений, которыми традиционно обладают эти понятия. В «Братьях Карамазовых» традиционное представление об «аде» и «рае» проходит главным образом через легенды, рассказываемые героями: Грушенькину о лукавке, ямщика Андрея об аде, Иванову легенду об аде, вводящую легенду о Великом инквизиторе, и о рае, которую напоминает ему черт. Примечательно, что легенда о рае одна и, к тому же, авторская; остальные легенды народные и повествуют не столько об аде, сколько о спасении из него или о прощении грехов. Функции большинства легенд сходны: они вводят в «кризисное время» героев или составляют важнейший компонент переживаемых ими «точек кризиса».⁵

Концептуальное значение подобных «точек» в хронотопе романа обусловлено стремлением Достоевского «помыслить все его (мира. — Л. К.) содержания как одновременные и угадать их взаимотношения в разрезе одного момента».⁶ В «Братьях Карамазовых» такое стремление можно считать авторской установкой, поскольку в предисловии «От автора» конкретно-историческая приуроченность событийного времени («тринадцать лет назад») соотносима с другой мерой — предлагаемое повествование «почти даже и не роман, а лишь один момент из ранней юности моего героя» (14, 6. Разрядка моя. — Л. К.). Художественный мир романа предстает, таким образом, сразу в нескольких временных измерениях: в ретроспективном событийном, изображенном как настоящее; в субъективно-духовном времени героев и их «точки кризиса», где «миг утрачивает временную ограниченность»;⁷ «в разрезе одного момента», возникающего за пересечениями и соотношениями разных временных пластов романа. На уровне времени героев возникают его символические значения, функционально близкие пространственным, ибо соотношение между «минуткой», «часком» и «вечностью» вполне адекватно движению от «сжатости» к «простору». Символика времени достигает предельной насыщенности в «кризисных точках», представляющих собою на уровне топики ситуации «порога».

Первым из героев романа проходит «точку кризиса» Алеша. Глава «Такая минутка» открывает глубину «муки духовной» («ада»),

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 255—256.

⁶ Там же. С. 48.

⁷ Там же. С. 256.

вызванной сомнениями в праведности Божьего мира, заставившими повторить формулу бунта Ивана. Духовный кризис ставит Алешу в ситуацию выбора («порога»), обладающую своим достаточно протяженным и по-своему драматическим временем, которое, однако, в духовном «пути» героя составляет всего лишь «минутку». Компонентами кризисного времени и этапами духовного движения Алеши, ведущими к выбору, являются: легенда о луковке; «урок любви», преподанный Грушенькой и расцененный обоими героями как «луковка» друг другу; сон-прозрение Алеши о Кане Галилейской. Выходу из кризиса сопутствует символика света: от свечи, «в сумерках» зажженной Грушенькой, цепочка тянется к солнцу-Христу в сне Алеши, а потом — к сияющим звездам в ночном саду. Пространство кризисной точки тоже обладает символической динамикой, ведущей от тройной замкнутости (угол кельи в монастырском скиту) — к «хрустальной дороге», сопрягающей земной путь Алеши со звездным Млечным Путем и расширяющей мир героя до вселенского простора-единения: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, „соприкасаясь мирам иным“. Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и вся, а „за меня и другие просят“, — прозвучало опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков» (14, 328). Импульсом к преодолению «ада» стало обретение в Грушеньке «сестры любящей», т. е. возможность «братолюбивого общения», делающая «подвиг» его — жизненной задачей. Как видим, «точка кризиса» концентрирует все основные особенности символики времени и пространства в романе.

В плане изображения мира «в разрезе одного момента» выразителен факт, что Митя проходит свою «кризисную точку» в ту же ночь. Его «кризисный хронотоп» включает те же основные компоненты, что и Алешин. Мите, у которого «ад в груди», ямщик Андрей рассказывает по дороге в Мокрое легенду, и причащая к нравственной мудрости народа, и даруя надежду на прощение (избавление от «ада»): «... вы у нас, сударь, всё одно как малый ребенок... так мы вас почитаем... И хоть гневливы вы, сударь, это есть, но за простодушие ваше простит Господь» (14, 372). Свидание Грушеньки с «прежним и бесспорным» тоже превратилось в «урок любви» и для нее, и для Мити. Сон, который видит измученный допросами Митя, функционально близок Алешиному, ибо тоже раздвигает пространство от «угла» на сундуке за занавеской, где заснул Митя, до простора степи и тоже включает символ «дороги» — пути «к новому зовущему свету» (14, 456—457). «Дитё» Митинога сна становится символом той ответственности—виновности «за всех и за вся», которую герой осознаёт значительно позже. Накануне суда он скажет: «За „дитё“ и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех „дитё“, потому что есть малые дети и большие дети. Все — „дитё“. За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31).

Однако сходство компонентов кризисного хронотопа позволяет отчетливее увидеть различие его духовно-нравственного содержания у разных героев. Если выход Алеши из кризисной точки завершился выбором жизненного пути и позиции («встал твердым на всю жизнь бойцом»), то Митин выбор и путь этой «точки кризиса» еще не предрешен. «Хрустальная дорога» Алешиного сна соотносится со звездным Млечным Путем реального ночного пейзажа, путь же «к новому зовущему свету» Митинога сна контрастно сталкивается с унылым дождливым реальным пейзажем с грязной дорогой, окольцовывающим сон. Предваряет его такая зарисовка: «Дождь так и сек в маленькие зеленоватые стекла окошек. Виднелась прямо под окном грязная дорога, а там дальше, в дождливой мгле, черные, бедные, неприглядные ряды изб, еще более, казалось, почерневших и победневших от дождя» (14, 449). Эта реальная деревня, нищая и черная, преобразуется в Митином сне в погорелую деревню — обобщающий символ людских, народных страданий, а обе они дают толчок к последующему решению «пойти за всех». Но в том-то и дело, что мучения такого пути, хоть и ведущего «к новому зовущему свету», Митя «не готов», «не в силах принять» (15, 185). О том же Алеша говорит брату: «Слушай же: ты не готов, и не для тебя такой крест. Мало того: и не нужен тебе, не готовому, такой великомученический крест. Если б ты убил отца, я бы сожалел, что ты отвергаешь свой крест. Но ты невинен, и такого креста слишком для тебя много (...). Не всем бремена тяжкие, для иных они невозможны...» (там же).

Финал романа вообще дает основания говорить если не о «распутье», то о второй «точке кризиса» Мити. Суд, который прежде герою казался «крестом», «распятьем», таковым не стал: «мужички наши за себя постояли» — и «покончили нашего Митеньку» (15, 178). И перед ним вновь встанет выбор — между Америкой и Сибирью. Равновеликие в ряду пространственных символов как «знаки» «простора», «Сибирь» и «Америка» получают противоположную нравственную окраску — принять крестный путь («великомученический крест») или «от распятия убсжать» (15, 34). Как и в «Преступлении и наказании», «Америка» здесь может быть прочитана как «образ самообмана» — «беспрерывного и безысходного бегства от самого себя, от своей совести, бегства по замкнутому кругу, хотя бы это и было бегство в „Чермашню“ или на „другую планету“». ⁸ Но в отличие от Ивана или «смешного человека», «образы самообмана» которых называет Ю. Ф. Карякин в одном ряду с «Америкой», Митя понимает, что это — самообман: «Америка что, Америка опять суета! Да и мошенничества тоже, я думаю, много в Америке-то. От распятия убсжал!» (там же); «...если я и убегу, даже с деньгами и паспортом и даже в Америку, то меня еще ободрят та мысль, что не на радость убегу, не на счастье, а воистину на другую каторгу, не хуже, может быть, этой!» (15, 186). С другой стороны, «Сибирь» тоже страшна, ибо «великомученический крест» каторги включает в себя

⁸ Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 69, 75, 96.

и то унижение человеческого достоинства, перенести которого Митя не в силах: «...если бить станут дорогой аль там, то я не дамся, я убью, и меня расстреляют. И это двадцать ведь лет! Здесь уже ты начинают говорить. Сторожа мне ты говорят. Я лежал сегодня и всю ночь судил себя: не готов! Не в силах принять! Хотел „гимн“ запеть, а сторожевского тыканья не могу осилить! За Грушу бы всё перенес, всё... кроме, впрочем, побой... Но ее туда не пустят» (15, 185). Митя в финале романа находится в «точке кризиса». Интересно отметить пространственное положение героя: он находится в арестантском отделении городской больницы — «в той самой каморке, в которой прежде лежал Смердяков» (15, 183). Каморка «отсубийцы» становится местом покаяния и прощения Мити и Катерины Ивановны, где «на минутку ложь стала правдой». И не три тысячи, как думал Митя, виною тому, что «ад в душе», а утраченная возможность любить. Обретение хоть «на одну минуту» (15, 188) этой возможности открывает путь «братолюбивого общения». Окончательное установление духовной гармонии осложнено борьбой в душе Мити между «новым человеком» в себе и человеком «родовым», который «сторожевского тыканья» не вынесет. Вероятность трагического исхода на крестном пути «Сибири» («я убью, и меня расстреляют») остается чрезвычайно большой, это подтверждают и черновые наброски («Ты убьешь себя, или тебя расстреляют!» — 15, 373). Поэтому безоговорочно признать сон Мити и сон Грушеньки (14, 399) как «введение... будущего в актуальный момент»⁹ (т. е. «Сибирь») не представляется возможным, так же как и признать окончательным выбор героям «Америки». Драматическая «неразрешимость» духовно-нравственной коллизии Мити роднит ее с «точкой кризиса» Ивана и его духовным движением.

«Кризисная точка» Ивана не совпадает по времени с «точками кризиса» у его братьев, но включает те же основные компоненты развития: сон-прозрение, функциональным аналогом которого является «кошмар Ивана Федоровича»; легенду, которую сочинил когда-то Иван, а теперь черт рассказывает ее как свою; символ пути, растягивающегося на «квадриллион верст» в бесконечной ледяной пустыне вселенной, если не будет в конце «рая», «осанны» и «двух секунд радости». «Точка кризиса» Ивана наиболее полно раскрывает драматизм преодоления «ада» духовного во имя «рая», поскольку персонализирует интеллектуально-нравственные противоречия героя и переводит их в сценическое действие. Пространственное решение сцены Ивана с чертом почти полностью повторяет тот процесс «сжимания» до положения «у стены», который рассматривался в связи со сценой третьего свидания Ивана со Смердяковым. Как и в той сцене, Иван преодолевает ситуацию «у стены», приняв «решение на завтра»: «Завтра крест, но не виселица» (15, 86). По выбор «крестного пути» и «распятья» еще не предопределяет нравственной победы над собой или полного одоления «ада». Алеша,

⁹ Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. С. 150.

которому «становилась понятною болезнь Ивана», думает о брате: «Бог победит! (...) Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» (15, 89). Невероятная напряженность выбора обуславливает и поведение Ивана на суде. В лице его было «что-то как бы тронутое землей, что-то похожее на лицо помиравшего человека» (15, 115). Прежде чем объявить о своей вине, Иван как бы «кружит у порога», то намереваясь уйти из зала суда, то возвращаясь на свидетельское место (15, 116). Само признание дается ему неимоверным напряжением сил и завершается очень важными словами: «...а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов. Не знаете вы меня!» (15, 118). Приравнивая себя к герою легенды, пропавшему «осанну» после двух секунд пребывания в раю, Иван, казалось бы, признает, что «муки гордого решения» разрешились победой «Бога», «рая». Но «глубокая» совесть его заставляет помимо воли — признать и другое: желанной радости духовного освобождения все-таки нет, она только возможна («отдал бы», а не отдал).

Отметим еще одну структурную особенность романа. Событийное действие, стремительно развивающееся на «площади», «перекрестке», «улице», резко замедляется в «точках кризиса». Напряженный драматизм внутреннего действия здесь оборачивается замедленным ритмом его внешних проявлений. Так, «медленность» становится лейтмотивом поведения Ивана на суде: «Иван Федорович приблизился как-то удивительно медленно...», «вдруг лицо его стало медленно раздвигаться в улыбку...», «Иван Федорович потушился, помедлил несколько секунд...» и т. д. (15, 115—116). Медлительность «восхождения на крест» зримо воплощает «муки гордого решения», тяжкий и противоречивый процесс высвобождения от «ада» духовного. «Нерисовый вопль, завершивший признание, можно истолковать в этом контексте и как изгнание черта-беса, ...ибо нечистые духи из многих, одержимых ими, выходили с великим воплем...» (Деяния Апостолов, гл. 8, ст. 5—7).¹⁰

Духовное движение Ивана не завершается «горячкой и беспомощностью» как итогом «пути» или «знаком» полного нравственно-философского краха личности, как не стала крахом болезнь «таинственного посетителя», последовавшая за его публичным признанием. Странная для окружающих и врачей, для Зосимы болезнь «таинственного посетителя» — благо: «Я молчу, да и рад в душе, ибо узрел несомненную милость Божию к восставшему на себя и казнившему себя. А помешательству его я верить не мог» (14, 282). Горячка Ивана тоже является не следствием «помешательства», а проявлением «несомненной милости Божией» к нему — тоже «восставшему на себя и казнившему себя». Но в истории «таинственного посетителя» смерть была единственным избавлением и его самого, и его

¹⁰ Ср.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 138—142.

семьи от новых «мук духовных». Для Ивана же пути жизни не закрыты. Хотя врачи «не могли еще подать твердой надежды» на его выздоровление (15, 179), Алеша на это «очень надеется», а Митя уверен: «Слушай, брат Иван вссх прсвзойдет. Ему жить, а не нам. Он выздоровсет» (15, 184).

В финале романа Иван и Митя равно, хоть и по-разному, оказываются в «точках кризиса», одинаково драматических и одинаково предполагающих сложные духовно-нравственные пути. Таким образом, роман делает открытым не только братское единение Алеши и мальчиков у илюшечкиного камня, но и незавершенность духовного движения его старших братьев. «Зерна», «падшие в землю» их душ, уже «умерли», поскольку «ненавидящими душу свою» Иван и Митя стали. А потому есть надежда на «много плода». Достоевский писал в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «По-моему одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина. (. . .) Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин» (25, 47). «Точки кризиса» Алеши, Мити и Ивана — это моменты, когда они «верно и разом» «осмысливают» (Иван) или «прочувствуют» (Алеша, Митя). Но каждому предстоит «выделаться» в человека. Алеше «нспрсрывная работа самому над собой» особого труда не представит, поскольку он «ранний человеколюбец» и «юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с неспременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью» (14, 25). Пройдя искушение чудом, Алеша станет «твердым на всю жизнь бойцом», поняв, что «скорым» подвиг осуществления правды не будет. Мите и Ивану предстоит «неустанная дисциплина» «выдывания» в человека. Может быть, Митя потому и убежден, что «брат Иван вссх прсвзойдет», что увидел во время суда мощное проявление «дисциплины» его над собою — то, к чему сам пока что «не готов».

Являясь составной частью символической типизации у Достоевского, символика хронотопа в наибольшей степени воплощает динамику духовного движения героев и заставляет по-новому осмыслить эволюцию их во времени.

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

«КАКИЕ СНЫ ПРИСНЯТСЯ В СМЕРТНОМ СНЕ. . .?»

(Отражения поэзии Лермонтова в художественной прозе
«Дневника писателя»)

Лермонтовские отражения у Достоевского при многообразии структурно-художественного воплощения носят чаще всего полемически переосмысляющий характер.¹ Однако художественная проза «Дневника писателя» открывает более сложный вариант сопряжений — по преимуществу типологических, порою тоже полемических, но неизменно развивающих идейно-художественный потенциал поэтического мира Лермонтова.

Начать их анализ можно с наиболее очевидного — с отражения в «Сне смешного человека» лермонтовского мотива «пророка», давшего поэтическую формулу «осмеянный пророк» в «Поэте» и вылившегося в трагическую коллизию в «Пророке».

Этот мотив вплетается у Достоевского не только в историю «детей солнца», утративших гармонию «золотого века», что неоднократно отмечалось в науке (25, 408), но и в финальную позицию героя рассказа, которому открылся «живой образ» «истины» и наполнил потенциального самоубийцу высокой жизненной целью: «Да, жизнь и — проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать. . .» (25, 118).

Начавший провозглашать ближним, совсем как лермонтовский пророк, «любви и правды чистые ученья», герой Достоевского оказался так же смешон людям и осмеян ими: «О, все теперь смеются мне в глаза. . .»; «. . . Боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселье!»; «А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются» (25, 115, 118). Но трагическому одиночеству лермонтовского «осмеянного пророка», его вынужденному бегству-изгнанию противостоит решимость «смешного человека» Достоевского выполнить свою миссию: «О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет» (25, 118).

В данном случае можно говорить о полемически развивающемся реминисцировании. В. В. Тимофеева-Починковская вспоминает любопытный комментарий Достоевского к «Пророкам» Пушкина и Лермонтова: «. . . в лермонтовском „Пророке“ есть то, чего нет у Пуш-

¹ Ср., в частности: Гиголов М. Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 64—72.