

рассказчика, свидетельствует их отнесенность к числу устойчивых примет писательского почерка Достоевского, обнаруживаемых и в других его произведениях. Так, в романах «Преступление и наказание»⁶ и «Идиот» душевные переживания Родиона Раскольникова и князя Мышкина, «словесно» не раскрываемые автором, символически изображаются посредством мелодической организации соответствующих повествовательных текстов.

* * *

Используемая Достоевским на протяжении всего его творчества форма повествования от лица эпического рассказчика является одним из принципов художественного изображения в поэтической системе писателя. Разнообразие масок рассказчиков соответствует разнообразию сказовых форм эпического повествования, разнообразие психологических и социальных типов самих рассказчиков и соответственно разнообразие ракурсов освещения объектов художественной действительности, разнообразие оценочных позиций.

Вместе с тем наблюдается отчетливая жанровая сопоставленность текстов с рассказчиком: для произведений малых жанров типична моносубъектность, стилевая цельность повествовательной формы, модально-оценочная однозначность; для больших романов — раздвоенность повествователя, стилевая дифференциация соответствующих текстов, распределенность изобразительных функций между разными субъектами (а в «Братьях Карамазовых» — и внутри одного субъекта-рассказчика) и достижение благодаря этому определенных идейно-художественных результатов. Двудикость повествующего субъекта в больших романах Достоевского обеспечивает необыкновенную функциональную широту, емкость, разноаспектность, «стереоскопичность» художественного изображения.

В целом, обобщая наши наблюдения, правомерно говорить об эволюции повествовательной формы произведений Достоевского с эпическим рассказчиком в сторону ее структурного усложнения и углубления ее содержательной наполненности.

А. Н. ХОЦ

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ ДОСТОЕВСКОГО

Пространственность художественного мира Достоевского представляет собой активную часть универсума каждого произведения писателя, является «полем» напряженного поиска и экспериментирования художника. Сложная структура пространства играет в прозе Достоевского совершенно новую, уникальную роль, отражая многие принципиальные особенности его поэтики; в числе таких особенностей, по замечанию М. М. Бахтина, «попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования».¹

Со-существование, со-поставление, столкновение, лежащие в самой основе кризисной поэтики писателя, — суть феномены пространственного бытования. «Полем» кризисного развития генетически является специфически построенное пространство, на котором «толпятся»² и сталкиваются на пороге герои. Как известно, Достоевский «перескакивает через (...) устроенное и прочное, далекое от порога (...) пространство»; «порог и его заместители» становятся «основными „точками“ действия»,³ а самому «порогу соответствует (...) зона кризиса». ⁴ В таком мире не только не происходит «отречения от содействия и соучастия пространства» или «изоляции»⁵ от него, но наоборот — кризис здесь немислим вне особого пространства. Последнее не только провоцирует катастрофу, но и «резонирует» кризис, является его катализатором и усилителем. Пространство «обступает» героя так, чтобы продлить или усугубить катастрофу.

Кризисное столкновение разворачивается в особой «плотной» среде; время кризиса при этом обычно «сжимается», существует, по наблюдению Ж. Катто, в «эсхатологическом» режиме, в стремлении «достичь конца».⁶ Уплотняясь, оно как бы энергетически

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 308.

² Волошин Г. Пространство и время у Достоевского // Slavica, 1933, № 1—2. С. 167.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 198.

⁴ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992, № 1. С. 153.

⁵ Гачев Г. Д. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 111.

⁶ Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 45.

⁶ См.: Иванчикова Е. А. Изобразительный синтаксис Достоевского («Преступление и наказание») // Русский язык в школе. 1981. № 1.

«перетекает» в пространство, последнее же — насыщается, структурно усложняется, приобретает организующее кризис значение. По замечанию М. М. Бахтина в связи со структурой хронотопа, «время здесь сгущается (...) становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется».⁷ В итоге активное пространство Достоевского вступает с героем в особые — уникальные в литературе — отношения, попытке некоторого прояснения которых посвящена данная работа.

1

Одна из определяющих особенностей пространственности у писателя состоит в необыкновенно тесном характере ее связи с героем. Обычно это такое «релятивное» пространство, которое увидено персонажем, дано из «точки» его самосознания, впечатало в себя структуру его взгляда и мировосприятия. Но эта тесная связь лежит не только в плоскости субъективного восприятия героя, но — что гораздо важнее — в сфере конструирующего авторского усилия, авторской пространственной обращенности к персонажу. Иначе говоря, авторское пространство Достоевского развернуто в его оперативной связи с внутренним бытием героя. Пространство не «эмансипируется» от персонажа, от его актуального бытия, не промоздится — как у Толстого или Тургенева — в «разветвленной» описательности, не бытует в самодостаточности, но оперативно соотносено с внутренним процессом героя. Кстати, в такой «подчиненности» пространства доминанте события и персонажа можно заметить структурную близость пространственности евангельских текстов.

Пространство у писателя как бы «сдвинуто» к герою, центростремительно «втянуто» в его сферу, составляет плотную смысловую и пластическую ауру его сущности. Среда здесь «обступает» героя прежде всего не как быт (с его социальной описательностью), но как поле активного события. По справедливому наблюдению Ж. Катто, «герой Достоевского видит мир в рамках своих действий».⁸ В этом случае «описание, — как отмечает Г. М. Фридлендер, — перестает быть самостоятельным по отношению к действию моментом, но само становится частью действия».⁹

Пожалуй, ни у какого другого писателя персонаж так динамично не соотносится с пространством, как у Достоевского. Речь идет не столько об обступающей героя предметной среде, которая может быть достаточно неплотной,¹⁰ сколько об особом качестве взаимодействия, взаимопроникновения, взаимоотражения героя и пространства. В этом смысле представляется явно недостаточной

⁷ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа* в романе. С. 235.

⁸ Катто Ж. *Пространство и время* в романах Достоевского. С. 51.

⁹ Фридлендер Г. М. *Реализм Достоевского*. М.; Л., 1964. С. 172.

¹⁰ О неплотности предметного мира писателя, в котором «предметы развешиваются», — см.: Чудаков А. П. *Предметный мир Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1980. Т. 4. С. 104.

традиционная трактовка пространства Достоевского как статичной «декорации» и фона, как устойчивого — аналогичного театральному — места сценических «подмостков».¹¹ Известные элементы театра, часто отмечаемые в литературе, несколько не исчерпывают особенностей сложного пространства Достоевского. Реальное пространство писателя активно «орkestрует», обступает персонаж; обычно это динамичная среда, «разорванная» и колеблемая «изнутри» субъективным восприятием героя, близкая скорее кинематографическому ланорамированию из подвижного центра: «Он шел по тротуару как пьяный (...) и опомнился уже в следующей улице. Оглядевшись, он заметил, что стоит подле распивочной» (6, 10); или: «Стол и стена перед мною вдруг задвигались и заколыхались» (25, 109).

Линейное, статичное построение: рампа—герой—декорация, есть, в сущности, монологическая схема с доминированием внешней (всеохватной) точки зрения, условно говоря, — «из зала». Более адекватной миру Достоевского представляется модель «объемного» пространства, концентрически построенного из «внутренней» точки героя и события. Такое пространство увидено не со стороны, а из динамичного центра персонажа. Интересно, что встречающиеся в «Преступлении и наказании» театральные образы часто вызваны не сценической структурой среды, а внутренней характеристикой героя или ситуации. Так, первое появление Лужина в «тесной и низкой „морской каюте“» Раскольникова пронизано театральностью героя с его «аффектацией», «осанкой» и «отчеканиванием каждого слога» (6, 111). После того как стало понятно, что «преувеличенно-строгой осанкой здесь, в этой „морской каюте“, ровно ничего не возьмешь», происходит «маленькая перемена декорации» — изменение прежнего тона. «Декорация» здесь прямо отнесена к манере героя, а не к специфике пространства. Более того, именно «тесное и низкое» пространство каморки «разрушает» театральность Лужина, «ломает» его сценический жест и пафос: «Там тесно (...) Пролезайте же! (...) высвободил немного пространства между столом и своими коленями (...) гость „пролез“ в эту щелочку (...) полез через узкое пространство, торопясь и спотыкаясь» (6, 112). Театральность героя разбивается о «плотное», дробное пространство. Кроме того, декорации в такой среде принципиально негде развернуться — малое пространство, в сущности, не имеет «заднего плана», — оно как бы «обволакивает» героя.

Пространство активно обступает персонаж не только в виде стен, но и как светотень, туман, дождь; оно разворачивается вокруг, как сквозящая за бытовыми пределами вселенная или как пространственность каморки, активно обращенная к герою из любой точки обступающего пространства. Восприятие среды как ме-

¹¹ Деление на «декорацию» (авторское пространство) и пространство героя проведено, в частности, в упомянутой работе Ж. Катто (С. 48). О пространстве, «сосредоточенном до размеров сценической площадки», — см. также: Роднянская И. Б. *Художественное время и художественное пространство*. КЛЭ. М., 1978. Т. 9. С. 777.

ханически отделенного от героя фона, косной «декорации» обеднило бы понимание художественной структуры Достоевского. В действительности следует видеть, как герой и пространство динамично развернуты друг в друга, взаимно отражены и активизированы. «Пространство и время, — подчеркивает в этой связи В. Н. Топоров, — не просто рамка (или пассивный фон), внутри которого развивается действие; они активны (...) определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы с сюжетом».¹²

Другой важной особенностью является пространственная неограниченность события в мире писателя. Автор активен в почти ничем не стесненной пространственности героя, пределы которой могут быть развернуты в сон, в планетарную и вселенскую реальность, в подземную и посмертную сферу («Бобок», «окраина бытия» и могила в «Сне смешного человека»). Особое смысловое значение приобретает для ряда героев запредельно-удаленное (часто символическое) пространство: «Америка» и «банька с пауками» Свидригайлова, «южное полушарие» и «другая планета» (в черном варианте) Раскольникова, Кантон Ури Ставрогина, луна, Марс — как возможность нравственного инобытия для целого ряда героев, посмертная пространственность в «Бобке» и т. д. Важная нравственная проблематика в данном случае помыслена Достоевским конкретно-пространственно, требует особой, внебытовой среды.

Автор, — как, пожалуй, лишь, Гоголь до него, — способен неограниченно «манипулировать» пространством, оставаясь формально связанным возможностями героя: нигде не отделяясь от его «оптической позиции».¹³ Вместе с тем, как справедливо отмечалось, «духовные координаты пространства и времени обнимают (...) всю человеческую вселенную», что побуждает «составлять мир Достоевского с миром „Божественной комедии“ и „Фауста“».¹⁴

Обратимся теперь более предметно к формам сложной пространственности ряда произведений писателя.

Особый интерес представляет феномен «плотного», интенсивного пространства с его специфической архитектурой и сложной структурной задачей. Действительно, художественное пространство Достоевского как бы «сгущено» вокруг героя, составляет «плотную», провокативно обращенную к нему среду. Особая концентрация, «вязкость» такой среды (прежде всего городской) с ее дробностью, «исключительно сильной дискретизацией»,¹⁵ замкнутостью, «диктатом» малых пространств, обилием пределов, порогов, углов, лестничных подъёмов и спусков, сама эта плотность выступает в тройственной роли: как средство драматизации события, когда дробное пространство организует ситуации столкновения и «вдруг» (оно

здесь — поле подготовки и реализации кризиса); во-вторых, как развертывание сложного героя «вовне», как пространственный эквивалент его духовности, отражение противоречивой (расколотой — в «Преступлении и наказании») сущности героя. Пространство здесь адекватно или полемически «откликается» на внутреннее бытие героя, становится его пластическим комментарием. В-третьих, автор также говорит о герое «плотным» пространством, которое является динамичной сферой авторской обращенности к персонажу, «полем» сюжетного вопрошания героя и авторского говорения о нем. В диалогической структуре произведения «плотное» пространство особенно актуально как комментарий, как авторская форма непрямого высказывания «поверх» диалога.

К сфере «оплотненного» пространства — помимо уже названного — следует отнести и многообразие локализующих среду форм: дождь, туман, фокусирующий свет фонаря или свечи, затемнение части комнаты, — все это, как и дробное городское пространство, есть способ интенсивной организации среды «вокруг» персонажа. В связи с этим важно видеть как по-разному «оплотняется» пространство разнородных персонажей. Каждый значительный герой требует особой пластической среды, существует «внутри» своего собственного пространственного комментария. Так, среда Раскольникова и Свидригайлова во многом отличается от пространства Сони. Последнее имеет тенденцию к «разомкнутости в мироздании»,¹⁶ оно развернуто в мир. В отличие от гнетуще-плотного пространства Раскольникова сквозь бытовые пределы в сфере героини «сквозят (просвечивают) полюсы (...) координаты мира».¹⁷ При этом «действие и жест, совершаясь в комнате, совершаются одновременно в топографически понятой вселенной».¹⁸ Разомкнутость Сониного пространства подчеркнута, в частности, особенностями ее комнаты: «Это была большая комната», «во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели», она «походила как будто на сарай». Пространство распахнуто вширь: «...комод, как бы затерявшийся в пустоте», «...стена с тремя окнами (...) на канаву» (б, 241), две двери в смежные помещения; все это акцентирует устремленность пространства вовне, его распахнутость. Вспомним и проходную комнату Мармеладовых, скандально открытую пошлomu миру. Эта разомкнутость дополнена разуплотнением, «ослаблением» реального бытового пространства, данным в романе через затемнение. Темнота у Достоевского обычно «размыкает» бытовую среду, становится знаком вторжения в нее иной, символически-значимой пространственности. «Ужасно острый» угол, который «убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении,

¹² Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 96.

¹³ Термин А. П. Чудакова.

¹⁴ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство. С. 777.

¹⁵ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 95

¹⁶ Поддубная Р. Н. «Космическое чувство» в художественной прозе «Дневника писателя» // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на «старорусских чтениях». Новгород, 1988. С. 85.

¹⁷ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 146.

¹⁸ Наблюдение исследователя над пространственностью Шекспира приложимо в данном случае к структуре пространства Достоевского. Там же. С. 143.

даже и разглядеть нельзя было хорошенько» (6, 241) — распаивает бытовое пространство «вовне». Примечательна одна из функций этой разомкнутости. На комод, затерявшемся «в пустоте», «поблизости от острого угла» «лежала какая-то книга...» (6, 248). Очевидно, что Евангелие в комнате Сони расположено в особом контексте — распаивной в беспредельности среде. Так автор пространственно акцентирует ключевой предмет, подчеркивая его принципиальное значение («вне пространства и времени»).

В целом духовное пространство героини «размыкает» бытовую среду, делает ее «прозрачной» и неприципальной. О Соне нельзя сказать, что в ее духовном бытии «квартира много способствовала» чему-либо, или: «...низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят», обретая роковое значение, что так актуально для Раскольникова. Площадь, широкий перекресток, на который просит героя пойти с раскаянием Соня, — также распаивное всем, открытое христианскому миру пространство, глубинно ей родственное; это то сквозное место спасительного «воздуха», о котором говорят Порфирий и Свидригайлов. Для Раскольникова же, в сфере его тотальной отъединенности от мира, даже открытое пространство перекрестка так же замкнуто и «мертво», как и пространство его каморки: герой остановился «посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничто не отозвалось ниоткуда; всё было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6, 135). «Мертвая» замкнутость пространства отчетливо исходит из субъективности самого героя, не являясь абсолютной характеристикой среды. Открытое пространство «релятивно» оплотняется здесь «вокруг» героя в соответствии с модусом его состояния. И наоборот: мироощущение Сони субъективно «размыкает» узкие пределы бытовой пространственности. Герой таким образом сам во многом «организует» вокруг себя адекватное себе пространство, активно видит его.

Трагически замкнутое, «сгустившееся» пространство Раскольникова не имеет спасительного выхода «вовне», в разомкнутую вселенную «вечной Сонечки». По своей структуре это сугубо бытовое, «глухое» и плотное пространство, не знающее никакой сквозящей в нем перспективы. Вместе с тем оно неоднородно и развивается в романе определенным, достаточно интересным образом. «Сюжет» пространства Раскольникова строится как емкая метафора пространственного развертывания притчи о воскрешении Лазаря. Помимо известных смысловых параллелей существует и соответствие пространственного рисунка. Сфера библейского и романного героев — это драматически преодолеваемое «мертвое» пространство, распаивное в итоге в спасительное (Христово) бытие. Происходит прорыв из «дурной» замкнутости в широкие пределы истинного мира. Библейская могила («То была пещера и камень лежал на ней» — Иоан., гл. 11, ст. 38) внятно соответствует не только каморке Раскольникова, которая не раз упомянута как «гроб», «морская каюта», «конура», «шкаф», но и всему «сгущенному» городскому

пространству героя, давящей картине рационально понятого мира. Это «герметичное» пространство распаивно в эпилоге в широкую картину степи и берега Иртыша, знаменуя прорыв к новому миропониманию. «Отняли камень от пещеры... И вышел умерший» (Иоан., гл. 11, ст. 14). «Комната Раскольникова, — отмечает М. М. Бахтин, — такая типичная петербургская комната в таком типичнейшем петербургском доме, — это — гроб, в котором Раскольников проходит через фазу смерти, чтобы возродиться обновленным».¹⁹

Мотив подлинного воскрешения, данный как пространственное развертывание из предельной замкнутости (могила, подполье, каморка, аршин пространства) — в предельно широкое, разомкнутое в мир и вселенную пространство, — один из чрезвычайно емких у Достоевского мотивов. В наиболее яркой форме он присутствует, скажем, в «Сне смешного человека» (могила — «окраина бытия»), в «Мальчике у Христа на елке» (щель за поленицей — Христова елка), менее отчетливо — в исповеди Мармеладова (трактир — сцена страшного суда), в ряде других эпизодов. Процесс нравственного воскрешения героя сопровождается разрушением «оплотненного» пространства Раскольникова, постепенным вторжением в его сферу «окон» разреженного пространства. Так, после исповеди Соне среда на мгновение разомкнута: «Как бы после бури выброшенные на пустой берег одни» (6, 324) герои ощущают предвестие того широкого мира (берег Иртыша), в который выйдет Раскольников из своей «могины». Плотное пространство внезапно распаивно («пустой берег»), а пределы комнаты неограниченно раздвинуты. Важное нравственное событие экстраполировано здесь в пространство; точно так же среда разомкнута перед признанием Раскольникова: герой становится «на колени среди площади» (6, 405).

Взаимодействие разнородных пространственных сфер героев, их взаимовторжение создает сложную пространственную структуру. Обычно «плотное» пространство романа чрезвычайно тонко пропущено как через авторское истолкование героя, так и через особенности взгляда самого персонажа на мир, из того, как он сам видит и, по выражению Ж. Катто, «переживает» пространство. В то же время пространство Достоевского осложнено диалогической стихией. Можно сказать, что диалогическое начало привносит много существенного в структуру пространства. При этом нарушается некоторая целостность авторской среды монологического типа, проявляется тенденция «сдвинутости» пространства к мирам героев. В диалогической структуре пространственности как бы «устремлена» к нескольким полифоническим центрам; так, в мире Сони, Раскольникова, Свидригайлова она по-разному «оплотняется» вокруг конкретной ментальности персонажа.

Можно предположить, что пространство Достоевского — учитывая особый статус самосознания в мире писателя — строится по сходству с обратной перспективой в живописи, когда среда всецело вы-

¹⁹ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле». С. 146.

страивается «от героя», как от структурного центра произведения; линии пространства при этом сходятся к центру героя, а не к «точке» авторского горизонта. Увиденный героем мир концентрически громоздится «вокруг» персонажа, как бы рассеиваясь и разуплотняясь к горизонту. Пространственное построение при этом не «мансипировано» от изображаемого лица — как при прямой перспективе, — но «заинтересованно» разворачивается относительно ситуации героя. Пространственность иного типа, — например, в «Войне и мире» Толстого, — ориентирована на «горизонт» исторического события: герой вписан в исторический процесс с его широкой пространственностью. Толстой обращен к э п и ч е с к о м у пространству, «безразличному» к субъективному миру каждого отдельного бытующего в нем лица. Иначе говоря, эпическое пространство Толстого широко развернуто как бы п о м и м о героя, предстает как объективная, независимая от него данность (точно так же, как «роевая жизнь» общества или довлеющие человеку скрытые силы исторического движения).

По сравнению со статичным пространством дворянского дома, усадьбы в мире Толстого, где событие в принципе возможно в любой точке широкой пространственности, где кризис не требует особой, специфической среды для своего бытования, — пространство Достоевского всегда тесно связано с кризисным событием, оно — его непосредственный катализатор. Кризис у Достоевского не может развернуться в любом пространстве, он требует специфической «плотной» среды, где герои «толнятся» (Г. Волошин), критической массы насыщенности пространством, которая позволила бы, оплотнив мир героя, спровоцировать кризисные ситуации столкновения и «вдруг».

Избыток малых, дробных, ломаных пространств, деформированная и расчлененная (порогом, дверью, ширмами) среда — драматизирует контакт с миром, делает его непредсказуемым для героя, провоцирует кризис. Так, скрытые за дверью — подслушивающий Свидригайлов и мещанин у Порфирия, прячущийся за дверью в пустой квартире Раскольников, дверь, дергаемая Кохом, а также огромное число ситуаций, когда герой «взялся за дверь и отворил ее настежь (...) и стал на пороге как вкопанный» (б, 150), — все говорит о кризисном потенциале дробного пространства, чреватого непредсказуемым развитием. «Плотное» пространство, таким образом, — это сюжетобразующая среда, насыщенная сюжетной вариативностью. Герой при этом, по принципу обратной перспективы, становится центром концентрации пространства.

Столь динамичную связь героя и среды трудно встретить у Толстого, Тургенева, в мире монологической организации. Пожалуй, лишь в мире Гоголя обнаруживаются интересные соответствия. Однако гоголевское предметное разворачивание характера «вовне» («каждый предмет (...) казалось, говорил: „И я тоже Собакевич!“»), яркая обозначенность иных героев в среде (Плюшкин, Ноздрев, Коробочка и т. д.) — явление качественно иного порядка. Прежде всего это изолированные миры, «нанизанные» на авторский стержень

дороги, нигде не взаимообращенные, диалогически не проникающие друг в друга. По замечанию Г. М. Фридендера, — «главных героев (Гоголя) окружает как бы своеобразный „микромир“. Они (...) живут — каждый — в своем особом мирке, наглухо замкнутом и отгороженном от мира других героев».²⁰ Сближение героя и пространства здесь — всецело авторское, оно дано из внешней «точки» создателя и никак не переживается героем. Динамичное, пластически богатое пространство Гоголя строится в пределах широкого авторского взгляда, трансформация среды здесь — объективно-авторская (как, скажем, в финальном фантастическом видении в «Невском проспекте»). Пространство «вылеплено» автором для героя «извне»; при этом точка наблюдения повествователя может располагаться в любом месте пространства, автор повсеместно разлит в нем. Например, он «неожиданно выносит точку зрения наблюдателя — вверх — вертикально над» героями.²¹ По наблюдению Ю. М. Лотмана, «герои (...) и автор включены в разные типы (...) пространства» (например, герой — на земле, читатель же «видит широко вокруг»).²²

Пространство Достоевского строится с точки зрения персонажа, оно требует героя как специфической формы (призмы) своего структурирования. Это опосредованная героем среда. «Процесс (...) слияния (автора-повествователя — А. Х.) с (...) полем зрения ведущих персонажей», при котором, как отмечает И. Б. Роднянская, «пространство (...) все чаще организуется с „наблюдательной позиции“ одного из героев (или каждого из них поочередно)»,²³ получает у Достоевского свое логическое завершение, становясь принципиальным требованием поэтики. При этом диалогический герой кладет на видимое им и переживаемое пространство печать собственного восприятия. Диалогизированное пространство — в отличие от гоголевского — во многом существует как представление героя, дано в его сильной интерпретации. В этом — бахтинском — смысле пространство Достоевского — есть всегда чье-то пространство, оно несет сильный отпечаток взгляда героя, становится расширением его самосознания «вовне». В то же время такая пространственность заряжена изнутри не только логикой субъективного взгляда, но и энергетикой авторского комментария.

2

В диалогическом мире Достоевского обнаруживаются чрезвычайно емкие и значимые по смыслу вертикальные и горизонтальные акценты, подчеркивающие и н д и в и д у а л ь н о с т ь пространства того или иного героя. Так, активным по вертикали можно назвать

²⁰ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 131.

²¹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1968. Вып. 209. С. 34.

²² Там же. С. 49.

²³ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство. С. 776.

пространство Мармеладова и Сони. Оно отчетливо включено в иерархический контекст божественного мира, разомкнуто в мироздание. По наблюдению Д. С. Лихачева, «вертикаль характерна (...) для всего мировидения Достоевского (...) бездна и небо в душе героев — все это располагается по вертикали».²⁴ Однако при этом видна функциональная избирательность вертикального пространства, — оно значимо явлено лишь в мире отдельных героев. Так, в монологе Мармеладова вертикаль (подвал дома, трактир — «небесный судия») при очевидной полярности содержит указание на особый, даже «фамильный» смысл вертикальной связи. В общности неформального языка подчеркнуты особое отсутствие дистанции и живая непосредственность этой вертикали: «„Выходите, скажет, и вы! Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!“ (...) И скажет: „Свиньи вы! образа звериного и печати его“» (6, 21). Такое обыденно-неформальное вынесение себя в контекст мироздания, восприятие этого пространства как непосредственно-близкого, — глубоко присуще и Соне. Герои иного плана — Раскольников, Свидригайлов, Лужин — в целом бытуют в романе как бы в «горизонтальной» пространственности, вне иерархической упорядоченности, в сфере городского хаоса, бессмыслицы, нагроможденного (лишенного вертикали) пространства. И если Раскольников в финале выбивается из этой «ущербной» среды, то Свидригайлов почти до конца остается в ее контексте. Даже смерть соотносена им не с вертикалью, а с горизонталью: «...еду в чужие края (...) в Америку» (6, 394), «...в Америку или в Швейцарию» (6, 215), «В Америку уеду (...)» (6, 384); для него не существует категорий бесконечного, целостного мироздания — даже вечность не представляема им вне дробности и дурной замкнутости («банька с пауками»). Все это — Америка, банька — своего рода материалистические заместители инобытия, итог освоения предельных категорий позитивистским сознанием.

С вертикалью, — но лишь в ее ущербной ипостаси, — сталкиваемся и в мире Раскольникова. Многочисленные подъемы и спуски по лестницам являют собой пространственный комментарий внутренних метаний героя — между идеей наполеоновской вершины и осознанием собственного падения. Постоянное колебание духовного «уровня» Раскольникова овнешняется в навязчивости его вертикальных перемещений в романе. В сцене созерцания «великолепной панорамы» Невы, перед тем, как «будто ножницами» отрезать себя «от всех и всего» (6, 90), герой также устремляется в воображении ввысь: «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое (...) и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его...» (6, 90). Эту вертикаль невозможно понять вне сложного контекста невской панорамы, о которой до-

²⁴ Лихачев Д. С. «Готические окна» Достоевского // Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 105.

статочно подробно писалось в литературе.²⁵ В данном случае для автора значима не сама — обращенная в пустоту — вертикаль, а момент отрыва героя от мира и земных корней. Вертикаль не «размыкает» героя в мироздание, но выталкивает его в пустоту. Полет «куда-то вверх» — это образный уход в иллюзорность бытования («своевольного» «я» вне плотной среды человеческих отношений. (Не случайно именно после «полета» выбрасывается в воду двугривенный, поданный пожилой купчихой с дочерью, — как бы явившимися во плоти в последний момент разрыва с миром матерью и сестрой). В герое торжествует тот «дух немой и глухой», который разлит в панораме. Раскольников устремлен «куда-то вверх» как органическая часть фантастического «нового города, складывающегося в воздухе» из столбов дыма в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе»: «Казалось, — читаем здесь, (...) весь этот мир со всеми жильцами его исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» (19, 69). Устремленный в иллюзорное пространство герой с его фантастическими идеями, которые, в свою очередь, также «носятся в воздухе», как бы вписан Достоевским в пространство другого, раннего произведения. Раскольников соотносится с таким неподлинным, миражным и в то же время родственным ему пространством, которое само является плодом отрыва от «почвы», готовое «искуриться и исчезнуть». Одно и то же неясное пространство в двух произведениях оказывается взаимодополненным, обретая новое смысловое качество и особую стереоскопичность.

Примечательна и упомянутая в черновиках романа в связи с этой сценой «другая планета», образ которой усугубляет пространственный разрыв с земным миром: «... и все эти прежние ощущения, интересы и люди — всё это так далеко от меня, как будто бы на другой планете»; или: «Отлетел на другую планету», «...что я на другой планете, что ли?» (7, 40). Здесь же и другой вариант удаленного пространства (уже по горизонтали): «Точно прошло тридцать пять лет, и я приехал откуда-то... с Южного полушария». Удаленное пространство у Достоевского (южное полушарие, другая планета, Луна, Марс и т. д.) становится своеобразным развитием темы двойничества. Нравственное двосие того или иного героя оформляется в его самосознании в образе пространственного инобытия. Отчасти это присуще Смешному человеку с его духовно-пространственным «двоением»; вообще всякий сон о себе есть у Достоевского редуцированная реализация темы двойничества. Раскольников также символически раздвоен в своем фантастическом полете: «...где-то (...) под ногами (...) вся эта панорама, и он сам».

К вертикальному типу пространства²⁶ относится у Достоевского

²⁵ В числе последних работ см.: Альми И. Л. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 66—69.

²⁶ О вертикальной и горизонтальной пространственности у Гоголя и Толстого см.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 7, 11.

и лестница; на структурных особенностях и особой роли этого образа следует остановиться более внимательно. Из форм «плотной» городской среды именно лестница и малос (дробное) пространство содержат ряд принципиально важных для поэтики писателя особенностей. Как и вообще у Достоевского, лестница в «Преступлении и наказании» является неким ключевым пространством — переходным, промежуточным, пространством пути, соответствующим пограничному, переходному состоянию героя. Как отмечено Т. В. Цивьян в связи с «Подростком», «...лестница — особый элемент пространства дома, принадлежащий как внешнему, так и внутреннему. Лестница всегда связана с движением (...) обычно с движением быстрым...».²⁷ Это пространство восхождения, властного стремления вверх, рокового удаления от «почвы», и одновременно — пространство выхода из «гроба», «герметичного» мира каморки и возвращения из неподлинного мира на землю, которую целует на площади Раскольников. Пространственным символом властного, «наполеоновского» восхождения героя и его мучительного восхождения к истине (Голгофа), эквивалентом переходности и разноравновесности духовного бытия становится в романе лестница, образами которой насыщен текст произведения.

Лестница Раскольникова отчетливо содержит в скрытом виде «память» об отрпезвской лестнице в пушкинском «Борисе Годунове». Мотив самозванства, развенчанного на вершине лестницы на виду у площади, разоблачение несправедно поднявшегося к вершине — через пространственный образ находит соответствие в романе. И одновременно в нравственно-психологической реальности героя лестница значимо «совпадает» с моментами наивысших страданий, потрясений Раскольникова, изживающего здесь — на лестницах Петербурга — «лестничную» философию власти; она становится «полем» кризисной концентрации, предельных страхов и прозрений героя. По замечанию М. М. Бахтина, «у Достоевского (...) порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях...».²⁸ Показательно, что в первой части романа на 66 страницах лестница упомянута более 40 раз; во второй части на 81 странице — 38 таких упоминаний. Причем обычно в контексте кризисной ситуации: при первом вызове в контору лестница упомянута 6 раз, в сцене об «убийстве» старухи (на двух страницах) 6 раз, в сцене кризиса после смерти Мармеладова 4 раза, в рассказе Разумихина о Митрии 5 раз, и так далее. Образ властной лестницы, стояние над «толпой», «муравейником» обозначает некую ложную вертикаль «горизонтального» героя, в высшей точке которой — отрпезвское развенчание самозванства, неизменные падение и крах.

²⁷ Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian literature. Amsterdam, 1979. IV-3. July. С. 238.

²⁸ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 397.

Особого внимания заслуживает пластическое содержание образа лестницы. Структура лестничного пространства наилучшим образом отвечает требованиям поэтики писателя. Это разомкнутое, открытое для всех, связующее проходное пространство, активно направленное в мир, и в то же время — «закрытая» для взгляда ломаная среда, потенциально насыщенная всевозможными «вдруг» и кризисными столкновениями. Лестница — катастрофическое пространство, богатое непредсказуемостью, где «все сейчас разрешится» (Мышкин — 8, 194). Аналогичную роль играют перекресток и пространство порога, глубоко проанализированные М. М. Бахтиным. В этом — сводящем героев — качестве лестница — авторское сюжетобразующее пространство, зона повышенной активности, чреватая любыми поворотами действия. Так, ломаная среда лестницы для Раскольникова после убийства — пространственная форма катастрофического испытания героя, такое специфическое пространство, в котором страх получает мучительную протяженность, усугублен пространственно. Такое пространство сочетает предельность ожидания («Куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться» — 6, 69), фактор «вдруг» («... между ними оставалась одна только лестница — и вдруг спасение!») и пространственно высеченное самосознание героя («... в полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет»). Лестница, упомянутая здесь на двух с половиной листах 14 раз, является промежуточным пространством вхождения и выхода из кризисного события, — средством развернуть в сложном пространстве оттенки катастрофических переживаний героя. Протяженность лестницы становится у Достоевского «полем» внимательного всматривания в героя в его кризисные моменты. Вообще лестница обычно «совпадает» с героем в его активном бытовании (ожидание, намерение, устремление) и связана с началом или концом поступка, события. Это протяженная среда авторского всматривания в героя в момент принятия им решения: «... он увидел направо лестницу (...) и (...) стал подниматься вверх наугад (...) „Войду, стану на колена и всё расскажу...“ — подумал он, входя в четвертый этаж» (6, 74—75).

Кроме того, лестница — это энергично направленное, устремленное пространство, ставящее героя в контекст переходности, энергичного движения к новому; это «эсхатологически» ориентированное пространство, провоцирующее устремленность персонажа к конечному пункту, к разрешению кризиса. Лестница организует ускоренное движение к катастрофе, является зоной предкризисного ускорения, местом вхождения в кризис. «С замиранием сердца и нервной дрожью» Раскольников входит для пробы в дом старухи: «Лестница была темная и узкая, „черная“» (6, 7), «...нащупав и оправив еще раз топор, он стал осторожно и тихо подниматься на лестницу» (6, 61), «Отыскав (...) на дворе вход на узкую и темную лестницу» (6, 241), герой поднимается к Соне для первого полупризнания; или: «...уже с половины лестницы можно было различить шум и оживленный говор большого собрания. Дверь на лестницу была отворена настежь; слышались крики и

споры» (6, 148), «...поддержи меня... сейчас ведь и лестница... — Что с тобой (...) — спрашивал встревоженный Разумихин» перед первым свиданием героя с родными и обмороком. «Они стали взбираться на лестницу (...) Раскольников первый взялся за дверь и отворил ее настежь (...) и стал на пороге как вкопанный» (6, 150). Наконец, по «винтообразной лестнице» медленно («...покамест еще подумусь» — подумал он») герой поднимается в контору перед роковой минутой признания. Лестница здесь непосредственно граничит с кризисным событием, предшествует ему или же сама становится пространством его развертывания «...Да так ли, так ли всё это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя еще остановиться и (...) не ходить?» (6, 404) — решает Раскольников по пути в контору.

В снах, грезах героя лестница подчеркивает болезненную деформированность, нагроможденность пространства: «...в какой-то (...) лавочке (...) черная лестница, совсем темная, вся залитая помоями и засыпанная яичными скорлупами (...) Предметы сменялись и крутились как вихрь (...) Легкий озноб не проходил» (6, 210). В сне о хохочущей старухе лестница не случайно упомянута 6 раз — в мучительной грезе активизируется именно таинственно закрытое для взгляда пространство, чреватое «вдруг», зона рокового приближения к неведомому. Здесь пространство, предшествующее событию, более «напряженно» и катастрофично, чем пространство самого события. Это закрытое, «предварительное» пространство как бы активизировано ожиданием, содержит в себе для героя любую устрашающую возможность. Сон Раскольникова насыщен этой закрытостью: «...дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и (...) там тоже как будто засмеялись и шепчутся»; «...двумя лестницами выше слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги»; «...лестница была как будто знакомая (...) Боже, как темно! Мещанин, верно, тут где-нибудь притаился в углу»; «...двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — всё люди (...) все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» (6, 212—213).

Как промежуточное, связующее пространство, лестница — своеобразный эквивалент диалога, она становится предметным атрибутом общения героя, подчеркивая в ряде случаев переходность, незавершенность диалогического бытования. При этом лестничное пространство часто «совпадает» с внутренними изменениями, ломкой героя, с переходом его на иной духовный уровень. Так, уходя от Мармеладовых, Раскольников «пошел вниз по лестнице (...) полный (...) нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни» (6, 145—146). Лестница в этом доме становится для героя местом диалогической близости миру, минутного единения с ним: «На половине лестницы нагнал его (...) священник»; «...сходя последние ступени, он услышал вдруг (...) Кто-то догонял его. Это была Поленька», она «сбежала последнюю лестницу и остановилась вплоть перед ним, ступенькой выше его» (6, 146). Лестница здесь — не эсхатологически устремленное к кризису, а диалогически свя-

зующее пространство, оно не устремлено вверх. Кстати, движение вверх или вниз по лестнице обычно имеет особое значение — придает пространству характеристики, изменяющие его «энергетику». Катастрофичность, значение предкризисного пространства чаще связаны с устремленностью вверх; пространство при этом драматически, с усилием преодолевается, катастрофически «сгущается»: «Лестница чем дальше, тем становилась уж с, грязнее, темнее» (7, 115; рядка моя. — А. Х.). Интересно, что слово «уже» в окончательном тексте отсутствует, видимо, как нарушающее бытовое правдоподобие; однако с художественной точки зрения понятно первоначальное стремление автора усилить «энергетику» лестничного пространства, подчеркнуть в нем мотив преодоления, усилить эсхатологическую устремленность к кризисной точке. Примечательно, что в «Подростке», как утверждает Т. В. Цивьян, «подъем связан с надеждами, началом, — спуск с катастрофой, концом».²⁹ В «Преступлении и наказании», по наблюдению В. Н. Топорова, ситуация обратная: «моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома».³⁰ Действительно, «совершенно уже ободрившийся» Раскольников сходит с лестницы, разговаривая с Порфирием после признания Николая (6, 272), испытывает ощущение «прихлынувшей жизни» после разговора с Полей и т. д. Затрудненность же движения вверх предшествует, например, первому свиданию с матерью: «...я очень слаб, поддержи меня... сейчас ведь и лестница» (6, 150), и, конечно же, перед признанием в конторе. Затрудненное восхождение по «винтообразной лестнице», происходящее в финале дважды, является своеобразным перифразом пути на Голгофу, мучительного восхождения героя на казнь: «Соня идет за ним на Голгофу, в 40 шагах», — помечено в черновике; или: «Взбирается на лестницу доносить Пороху (...) (Голгофа)» (7, 198). Не случаен возникающий в связи с лестницей-Голгофой неразвернутый параллелизм мотивов: «Пить, так пить все разом», «Если уж надо выпить эту чашу, то не все ли уж равно?» (6, 406) — (моление о чаше); «Ноги его немели и подгибались, но шли. Он остановился на мгновение, чтобы перевести дух (...) чтобы войти человеком» (курсив Достоевского) — («И сказал им Пилат: се, Человек!» — Иоан., гл. 19, ст. 5); «...оборотясь (...) он увидел Соню. Она пряталась от него за одним из (...) барачков (...) стало быть она сопровождала все его скорбное шествие» (6, 406) — («И шло за ним (...) множество женщин, которые плакали и рыдали о нем» — Лука, гл. 23, ст. 27; «Были тут и женщины, которые смотрели издали; между ними была и Мария Магдалина» — Марк, гл. 15, ст. 40). В черновых записях Достоевского: «Дуня зашла к Соне. Обе за ним идут» (7, 198). «Выпейте воды. Раскольников отвел рукой

²⁹ Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 238.

³⁰ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 98.

воду и тихо (...) но внятно проговорил (...)» (6, 410) — («И давали ему пить (...) но Он не принял» — Марк, гл. 15, ст. 23).³¹

Вместе с тем лестница у Достоевского часто — пространственная «заминка», персбив действия, знак его перевода на иной качественный уровень. Это своего рода пространственные «кавычки» важного эпизода, акцентировка сцены автором. Так, в «Бесах» лестницей «закавычена» принципиальная встреча Ставрогина с Шатовым. («Ставрогин очутился в совершенном мраке и стал искать рукой лестницу в мезонин...» — 10, 190—203). В «Идиоте» — разговор Мышкина и Рогожина (8, 170—182); «каменная, темная, узкая» и вьющаяся «около толстого каменного столба» лестница — место катастрофического столкновения Рогожина с князем (8, 194—195), и т. д. В ранний период творчества особую роль мотив лестницы играет в «Двойнике». Прежде всего, это образ того иерархического пространства, которое тщетно пытается преодолеть герой, сфера драматического столкновения амбиции Голядкина-старшего и иерархически-устоявшегося мира. Лестница отражает устремленность героя вверх, и в то же время — это место его изгнания, падения, конфуза. Особое значение приобретают здесь верх и низ лестницы.

Так, Голядкин-младший «по свойственной ему подлости, глядел с высоты лестницы...» (1, 218). Как иерархическая раздавившая героя пирамида, лестница явлена в финале повести: «...вся лестница была унижена народом... сам Олсуфий Иванович председал на самой верхней площадке лестницы, в своих покойных креслах». Фiasco героя пластически выражено в катастрофичности лестничного падения («...ему казалось, что он падает в бездну». — 1, 137). «Черная», загроможденная лестница, на которой три часа прячется Голядкин перед появлением на балу, — дана как своеобразное «подполье» героя, это то предкатастрофическое пространство, в котором развертывается сущностный двойящийся смысл его личности. Обособленность борется здесь с амбицией, претензией на особое место в иерархии. «На черной лестнице (...) в уголку, забившись в местечко (...) потемнее (...) между всяким дразгом, хламом и рухлядью» — герой комментирующе помещен на границе двух смысловых пространств: собственного «подполья» и замкнуто-иерархического мира.

Вместе с тем лестница — это и психологически насыщенное пространство героя, образ его нестабильного, «пограничного» состояния, пространственный эквивалент двойничества с противоположной устремленностью как вверх (Голядкин-младший), так и вниз (терпящий поражение герой). Лестница — пространство, разводящее героев, сфера их двояния. Так, первое просяняющее столкновение с двойником («Все, чего опасался (...) и что предугадывал» Голядкин) происходит на лестнице: «...спутник господина Голядкина

³¹ В числе библейских реминисценций и реалий притчи о Лазаре: «Сестра умершего Марфа» (Иоан, гл. 11, ст. 39) соотнесена с двумя героинями: сестрой «умершего» Дуней и с Марфой Петровной — женой другого «умершего» — Свидригайлова.

взбегал легко (...) и с совершенным знанием местности» (1, 143). Двойко устремленное пространство лестницы становится принципиальным пластическим образом, средством активного развертывания Достоевским основного замысла повести.

3

До сих пор речь шла о близком герою пространстве; однако соотношение близкой и удаленной среды у Достоевского представляет особый интерес. Писатель часто бывает безразличен к горизонту, панорамному³² пространству; его среда обычно громоздится, «оплотняется» вблизи, а не вдали от героя, концентрически³³ организована вокруг персонажа. Это «концентрическая структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру» (В. Н. Топоров). Следует отметить, что панорамное пространство (горизонт, ландшафт, пейзаж) по своей природе структурно не обращено к герою, развертывается вширь как «безразличное» к нему; оно включает в себя героя как частность, как «одного из...». Панорама принципиально не способна акцентировать персонаж, она строится не «вокруг», а «помимо» героя, как бы параллельно к нему, — и поэтому мало интересует Достоевского. Кроме того, панорама — это преимущественно пространство авторского взгляда, стремящегося эпически охватить среду из спокойной, статической точки вне напряженного действия, вне героя. Это пространство, отражающее структуру спокойного взгляда, несовместимо с «разорванностью» динамичного видения героя внутри события. Этот тип пространства не соответствует дискретной структуре взгляда диалогизирующего героя, в «рамках» зрения которого и строится писателем пространственность. Авторское панорамное видение присуще скорее монологически ориентированным мирам, но в сфере Достоевского, где взгляд героя (хроникера) развертывается и з н у т р и события, панорамное пространство представлено минимально.

В редких случаях, когда оно все же дано, широкое пространство деформируется, дробится в соответствии с ритмом и структурой субъективного взгляда. Так, намеченная в черновике «Преступления и наказания» «панорама» бытует лишь в интерпретации героя и в связи с его состоянием: «У моста обморок: стал на мосту. Голова его начала кружиться, огненные колеса, закат, панорама» (7, 205). В тексте романа так: «Раскольников (...) стал на середине, у перил (...) и принялся глядеть вдаль (...) смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках (...) Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — все это завертелось и заплясало кругом» (6, 131). Традиционное («горизонталь-

³² О тяготении к «плотному» пространству в «Преступлении и наказании» см., в частности: Гичев Г. Д. Космос Достоевского. С. 111—112.

³³ О смысловой роли концентрической структуры см.: Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 98.

ное») пространство оказывается динамически организованным «вокруг» точки героя («завертелось кругом»). То же самое происходит с «великолепной панорамой» Невы: «...в какой-то глубине (...) под ногами (!) вся эта панорама...» (6, 90). Широкое пространство деформировано здесь из точки героя, структурно соотносено с ней, как с пространственным центром. Вместе с тем в «Преступлении и наказании» широкое пространство имеет и особое комментирующее значение. Панорама Иртыша (единственная в романе близкая к традиционной форме) нарочито развернута «помимо» героя, игнорирует его «центральность». Она читается как метафора того открытого мира, который уже не переживается героем индивидуально, с гипертрофированным «я» в его центре. Панорамное пространство здесь как бы противится индивидуалистическому мироощущению героя, «вытесняя» его «я» из концентрического пространства в широкие пределы открытого бытия.

Панорамное видение появляется в романе и там, где необходимо извне «подтвердить» внутреннюю «разрядку» героя; разомкнутая среда комментирует изменение состояния персонажа. Так, в черновых записях внутренняя «разрядка» Раскольникова после эпизода у камня не случайно соотносена с открытым пространством площади: «...я вышел из ворот и направился по Марьинской площади (...) Глубокая радость овладела мною. — Довольно! Все концы схоронены (...) Право, мне помнится, что я как будто и засмеялся. Да, я помню, что я смеялся, проходя по площади. Всею грудью дохнул я свежего воздуха» (7, 33—34).

Открытой панорамной среде, как бы «растворяющей» в себе героя, функционально противоположно малое (дробное) пространство, столь значимое в поэтике писателя. Это пространство акцентирует персонаж, герой не затерян в нем, а выделен, «обрамлен» пространственными пределами. Такая сжатая среда энергетически насыщена и активно обращена к герою своей энергетикой. Малое пространство вступает с героем в особые активные отношения, невозможные с удаленной средой. Именно малое пространство находится в зоне раздражающего контакта с героем, становится важным фактором влияния на его самосознание. («Квартира много способствовала...»). В этом случае мы имеем дело с провоцирующей, сюжетообразующей ипостасью пространства. Вместе с тем малое пространство, обращенное к герою, — есть пространственный контекст его самосознания: оно начинает вне героя то концентрирующее движение «внутри», которое логически завершается самоконцентрацией и актом самосознания. Акцентированный малым пространством герой логически обращен к самосознанию. Такое пространство — есть авторская среда, извне организующая, стимулирующая самосознание личности.

Каморка Раскольникова — двоякое пространство провоцирования и комментария героя. Это и сильный раздражитель: «...с ненавистью посмотрел на свою каморку» (6, 25); «...душно и тесно в каморке, похожей на шкаф или сундук» (6, 35). Но она же и прибежище в конфликтном мире, отвечающее потребности в одиночестве: «О

как ненавидел эту конуру, но выходить не хотел» (6, 320); «...лицо служанки (заглянувшей в комнату. — А. Х.) возбуждало желчь и конвульсии» (6, 26). Каморка здесь — авторский комментарий личности («...ушел как черепаха в свою скорлупу» — 6, 25); это пространство неполноценно, соответствует ущербному в герое. В тексте она наполняется то авторским комментирующим смыслом («гроб», «сундук»), то ущербным смыслом героя (убежище); это поле борьбы двух тенденций — устремленности в мир и болезненной отъединенности. По отношению к хозяйке, к враждебному миру, каморка — убежище, но по отношению к миру людей, матери (после прочтения ее письма) — «гроб» («...стало душно и тесно»).

Малое пространство, таким образом, обособляет человека в мире, но оно же провоцирует его устремленность вовне. Граница человека и мира подлежит здесь болезненному пересмотру и выяснению. Иначе говоря, малое пространство — это неустойчивая, «пограничная» сфера, отталкиваясь от которой, напряженно устанавливаются в сознании подлинные (или чаемые) границы личности в мире. (Каморка Раскольникова и его теория). Драматические отношения с малым пространством — это почти всегда прояснение героем границ своей значимости в бытии: «Тварь я дрожащая» («я» в границах коморки) — «или право имею» («я» в границах наполеоновской экспансии в мир). Ту же провоцирующе-проясняющую роль малого пространства видим в момент «воззвания к властителю» Смешного человека из гроба, в ряде других эпизодов.

Однако интереснее все же взглянуть на такое пространство не со стороны активного автора, а с точки зрения «развернутого» в мир героя, его «внутреннего» видения среды. Малое пространство — как давящее «оплотнение» мира вокруг безбожного героя — становится необходимым продолжением его мировосприятия, структурно соответствует ущербной ипостаси его личности. Иначе говоря, «диктат» малого пространства в романе вытекает из специфики самого главного героя, «запершего» себя в эмпирической пространственности и неспособности увидеть сквозь бытовые границы широкие пределы мира. Такое «оплотнение» до драматически малого пространства наиболее активно в сфере Раскольникова и Свидригайлова. Особенно это показательно для последнего; почти во всех ключевых эпизодах герой дан в контексте уродливо «оплотненного» мира: «Он нашел его в очень маленькой задней комнате, в одно окно...» (6, 354). Интересно, что нарастающее к финалу «оплотнение» сферы героя, достигающее своего предела в образе своеобразного «подполья» — «клетушки» под лестницей, — по-своему, как и у Раскольникова, разомкнуто, временно распахнуто в широкий мир, в некое нравственное инобытие. В сне-раскаении о девочке-самоубийце неожиданно возникает широкое умиротворяющее пространство: «Ему вообразился прелестный пейзаж (...) он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу (...) окна были отворены...» (6, 391). Разомнутость сна значимо повторяется и в реальности: «Ветер хлынул неистово в его тесную каморку (...) с деревьев и кустов летели в окно

брызги, было темно, как в погребке» (6, 392). Разомкнутость в мир, однако, оказывается иллюзорной: распахнутое окно «замыкающе» соотносено с погребом, а покаянное видение девочки в гробу перебивается ужасом бреда о пятилетней «камелии» и возвращением к болезненной замкнутости: «Он долго ходил по (...) коридору (...) вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел (...) что-то будто бы живое» (6, 392).

Особый смысл у Достоевского имеет «аршин пространства», не раз упомянутый в «Преступлении и наказании»: «...если бы пришлось ему жить (...) на такой узенькой площадке (...) а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства (...) вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать!» (6, 123). Малое пространство здесь катастрофично, это жизненное пространство человека, вмещающее все его бытие, оно становится «точечным» средоточием жизни. В этом случае «аршин пространства» в романе — символ жизни как таковой, взятой как бы в ее отдельности от мира. Лишенная широкого бытования, жизнь все равно «внутри себя» представляет огромную ценность. Утверждая идею божественной сущности всякой жизни, Достоевский строит такое экспериментально малое пространство, в котором жизнь — как на конце иглы — предстает в ее «чистом» виде. Вместе с тем «аршин пространства» многозначно имеет для Раскольникова и Свидригайлова и эсхатологическое значение, связанное с «исходом», концом: банька-вечность (Свидригайлов), «аршин пространства будет-хе! Неужели конец?» (Раскольников). Образ читается здесь как предел «оплотнения» «дурной» среды в сфере безбожных героев (как библейский гроб, лазарева «пещера»). Малое пространство парадоксально становится или «точечным» воплощением небытия (Свидригайлов), или же — средоточием всей полноты жизни героя (Раскольников). При том, что смысловое наполнение может быть весьма различным, важно отметить роль концентрированной среды у Достоевского, указать на тяготение писателя к предельным значениям художественного пространства.

Одной из производных «плотной» среды можно считать качественное увеличение ее кризисного потенциала. Ограничение угла зрения героя в «плотном» пространстве, закрытость для взгляда большого массива пространства неизбежно активизирует ситуацию непредсказуемости и «вдруг». Традиционно «вдруг» анализируется как чисто временной феномен, как «характеристика времени», «момент авантюрного времени» (М. М. Бахтин),³⁴ способ создания «особого темпа (...) романа» (В. Я. Кирпотин),³⁵ результат «эмансипации времени», когда «автор не успеваешь за ним угнаться»

(Д. С. Лихачев),³⁶ как «вторжение неконтролируемых сил в ритм времени, толчок (...) времени» (Н. К. Гей)³⁷ и т. д. Однако наряду с этим важно оценить «вдруг» и как специфический результат бытования героя в дробном пространстве. В сцене убийства и последующего бегства Раскольникова «вдруг» упомянуто более двадцати раз (6, 63—69). В одиннадцати случаях это «вдруг» обусловлено тем, что герой не видит происходящего, а лишь слышит его. Событие скрыто от глаз и потому совершается для героя внезапно: «...вдруг этажом ниже с шумом растворилась дверь» (6, 66) и т. д. В дробном пространстве Достоевского слышимое часто опережает видимое, что резко усугубляет ситуацию внезапности, гадательности, испуга. Напряженное «поле» разрыва между опережающе слышимым и видимым — одна из устойчивых черт многих кризисных событий в дробной среде. «Плотное» пространство образует при этом зону сильного напряжения между догадкой (слышимым) и реальностью, создает мучительную для героя протяженность развертывания события между «полюсами» слышимого и зримого: «Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих как мертвый. Но все было тихо (...) Вдруг явственно послышался легкий крик (...) Он сидел (...) и ждал, едва переводя дух, но вдруг вскочил, схватил топор и выбежал из спальни» (6, 64—65). «Разрыв» между слышимым и зримым позволяет автору напряженнее развернуть внутренний процесс героя и в то же время — увеличить силу «вдруг»: «В это время у самых дверей (...) послышался как бы шум. — А, идут! — вскричал Раскольников, — ты за ними послал! (...) Ну, подавай сюда всех (...) Послышавшийся за дверью шум вдруг быстро увеличился» (6, 270).

В данном случае «вдруг» организовано пространственно, «развивается» из дробной среды как следствие ограниченного ракурса зрения персонажа. Вместе с тем в «закрытой» среде бытует и частое у Достоевского подслушивание, которое становится пространственной формой регулирования отношений героев, а также — средством организации кризиса.³⁸ Подслушивание — есть пространственный способ «искусственного» сближения таких персонажей, естественный диалог и открытость между которыми невозможны. Эта форма «принудительного» включения «закрытого» героя в диалог. Так, глубинный диалог Раскольникова и Свидригайлова был бы сюжетно немислим без косвенного раскрытия одного героя другому в подслушивании. Последнее становится «организатором» диалога: тайна

³⁶ Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского // Литература — реальность — литература. С. 83.

³⁷ Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-74. М., 1975. С. 216.

³⁸ О преобладании в «Преступлении и наказании» подслушивания над подсматриванием см.: Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. С. 102.

³⁴ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 242—245.

³⁵ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1986. С. 338.

одного входит в самосознание другого, что отражает авторскую потребность свести в целое одного самосознания глубинные смыслы большинства (в том числе и «закрытых») героев.

4

Формами «оплотнения» среды — наряду с дробным пространством — являются также контрастное освещение и туман. Остановимся сначала на последнем, отметив его двойную роль. Устраняя или притушевывая приметы времени и места, туман выносит событие в особый пространственный контекст, создает условный, вневременной фон, отсылая к надбытовому сушностному аспекту данного события. Это своего рода опущенные кулисы, обособляющие событие или героя в общем событийном потоке. Как концентрирующее пространство, помещающее героя в центр, «оплотненное» вокруг него, туман — своеобразный аналог малого пространства, «отсекающего» от героя большой мир во всем его объеме: «Для Раскольникова наступило странное время: точно туман упал перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение» (6, 335). Вместе с тем это и неопределенно распахнутое в мир пространство, аналог вселенной с ее размытыми границами. (Герой здесь как бы «вне пространства и времени», говоря словами Ставрогина). Таким образом, туман — одновременно обладает признаками как закрытого пространства, ставящего преграду между героем и миром, чреватого — как и всякая закрытая среда — ситуацией «вдруг»; так и открытого пространства, выносящего героя в контекст вселенной (туман как метафора беспредельности).

Говоря о хронотопе дороги, М. М. Бахтин отмечает, что «встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет „Капитанской дочки“»; дорога «особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью». ³⁹ Можно прибавить, что именно метель — как «закрытая», «оплотненная» среда — усиливает момент непредсказуемости «вдруг». Метель ставит событие встречи в надбытовой контекст, обеспечивает его «курсивное» прочтение. Ту же роль играет туман при первой встрече князя с Рогожиным в поезде: «Было так сыро и туманно, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона (...) В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира» (8, 5). К этой встрече вполне относимы слова одного из героев писателя: «Мы два существа и сошлись в беспредельности (...) в последний раз в мире» (10, 195). Туман, как бы помещающий вагон в минус-пространство, ⁴⁰ и является земным аналогом беспредельности, в которой событие встречи обретает особое философское звучание. В «Бесах» туман сопутствует обнаружению самоубийства Кириллова:

«Утро было сырое, стоял туман» (10, 508). В «Преступлении и наказании» туман значимо «обрамляет» самоубийство Свидригайлова: «На дворе совершенно густой туман и ничего разглядеть нельзя (...) Молочный, густой туман лежал над городом» (6, 393—394). «Подполье» героя, его уродливо «оплотненная» среда через ряд пространственных акцентов разомкнута в самый канун смерти в широкий мир. «Чужие края», «Америка», вертикальный акцент «высокой каланчи» («У (...) больших ворот дома стоял большой дом с каланчой»), распахнутое пространство дома в покаянном сне о девочке-самоубийце, наконец, густой туман как аналог беспредельности, — все это подчеркивает в смысловой сфере героя моменты широкой пространственности, ставит Свидригайлова в контекст новой — непривычной для него — картины мира, косвенно свидетельствует о важном внутреннем переломе. Во всех этих случаях туман выносит героев во вселенский контекст, ставя бытование личности в принципиально иную, предельную, систему координат. Туман здесь — одно из средств «художественной изоляции» ⁴¹ героя в обыденном мире, перенесения его в координаты подлинного существования; наконец, — способ пространственно «замкнуть» героя на самом себе.

В ряде других случаев туман легко становится «полем» пространственных фантазий героя, зоной субъективно-фамильярного контакта со средой. Размытая туманом среда — предмет произвольных трансформаций в воображении героя. Так, в «Подростке» петербургское утро предстает «чуть ли не самым фантастическим в мире»; туман здесь мистифицирует реальное пространство («... может быть, все это чей-нибудь сон» — 13, 113); оно как бы «фамильярно» приближено к герою, переживается им как «солипсическое» пространство, истекающее из его собственного или чужого сознания. «Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет» (13, 113).

Попутно отметим, что довольно частое у Достоевского «солипсическое» видение пространства (панорама Невы в «Слабом сердце», «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», картина мира в «Сне смешного человека») является лишь крайним выражением принципа «увиденности» среды героем. Воспринимаемая персонажем и не дублируемая авторским взглядом пространственность всегда в той или иной мере несет в себе «градус» субъективности, насыщена элементами деформированного восприятия (кажимость, странность, фантастичность, болезненные деформации: «...все (...) завертелось и заплясало кругом» — 6, 131; сумеречное, «разорванное» видение: «...порой, вдруг находя себя где-нибудь в (...) усиденной части города (...) и едва помня, как он попал сюда» — 6, 336; и как крайняя форма субъективного «диктата» —

³⁹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 392—393.

⁴⁰ О роли минус-приема у Пушкина см.: Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 90.

⁴¹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 60.

мир как греза). Кажимость мира — как крайнее проявление индивидуалистического мировосприятия — может предельно обостриться мыслью о самоубийстве, когда мир атсистически соотношен не с божественным (вне человека) центром, а исключительно с «я» как средоточием видимого мира. В «Сне смешного человека» герой полагает, что «жизнь и мир теперь как бы от меня зависят (...) я-то сам один и есть» (25, 108). Очевидно, что ни у кого из современных Достоевскому писателей пространственность так не субъективирована, не осложнена «перцептивным зрением»⁴² героя, как у Достоевского. В мире писателя увеличена соотношенность героя с пространством, которое строится в ракурсе преломления в сознании персонажа.

Другой, уже упомянутой формой кризисного «оплотнения» среды становится у Достоевского контрастное освещение. Для прояснения его специфики уместно вспомнить наблюдение М. М. Бахтина о преимущественном сосредоточении действия «только на двух „точках“: на пороге (...) где совершается кризис и перелом, или на площади (...) где происходит катастрофа и скандал (...) Такова (...) художественная концепция (...) пространства».⁴³ Увеличивая дробность среды, осложняя ее новыми границами светотени, контрастное освещение как бы «извне» создает в аморфном пространстве кризисную ситуацию «у порога». Если трудно привести героя на реальный порог, ситуация «порога» может «оперативно» возникнуть в любой среде, где герою сопутствует светотень. Так, в «Братьях Карамазовых» линейное пространство улицы концентрически организовано, акцентировано светом фонаря, становится «пороговым» пространством рокового объяснения Алеша с Иваном («Не ты убил отца, не ты!»); «Они как раз подошли к фонарю» (15, 38); Иван «как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря» (15, 40); «Алеша стоял на перекрестке у фонаря, пока Иван не скрылся совсем во мраке» (15, 41). Световое пространство концентрически организовано «вокруг» катастрофического события, помещает его в смысловой центр. «Точечное» освещение у Достоевского — есть способ структурирования аморфного пространства или же средство усилить концентрическую организацию сцены. В этом заключено принципиальное сходство контрастно освещенной среды с малым пространством. Фонарь, свеча, лампа — важное средство «художественной изоляции» происходящего; локализованное светом пространство активно обращено к «точке» события. Сцены «у фонаря» встречаются во многих романах писателя. В «Преступлении и наказании» фонарь не раз упомянут даже в конспективных набросках, что говорит о важности для автора этой структурирующей детали: «Вечер у Разумихина. Разговор у фонаря» (7, 80); «Разговор ночью у столба» (7, 82); «После (...) загадочных слов у фонаря

⁴² О природе перцептивного (субъективного) зрения в искусстве см., в частности: Раушенбах Б. В. Восприятие и перспективные изображения пространства // Искусство и точные науки. М., 1979. С. 142—184.

⁴³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 174.

встреча матери в квартире» (7, 94); «Окончательная тема разговора у фонаря» (выделено авторским курсивом. — А. Х.); «Оставь меня...» (7, 89) и т. д. В окончательном тексте фонарь заменен лампой: «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча (...) Разумихин всю жизнь помнил эту минуту» (6, 240). Как и многие ключевые события романа, сцена полупризнания Разумихину, следующий за ней разговор с Соней и чтение Евангелия «сфокусированы» освещенной пространственностью: «...вошла со свечой (...) Соня, поставила свечку и стала сама перед ним» (6, 241); «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6, 251—252).

Как уже не раз отмечалось, «рембрантовское» освещение у Достоевского предельно драматизирует происходящее, обнажает его глубинную суть. «Яркая и мгновенная вспышка, — замечает, в частности, А. П. Чудаков, — выхватив предмет и сделав резкими грани и тени, не покажет его полный облик. Однако она может враз обнаружить нечто, до того в предмете скрытое».⁴⁴ «Рембрантовское» освещение, подчеркивает Г. М. Фридендер, акцентирует предметы, «резко выделяя одни из них и заставляя другие отступать во тьму, где они расплываются, приобретая (...) загадочные очертания».⁴⁵ Важно отметить, что структура «фокусного» освещения позволяет автору не только акцентировать пространство в «точке» драматического события, но и разомкнуть периферийное пространство, дематериализовать его бытовые границы; иначе говоря, вынести акцентированное светом событие в разомкнутый мировой контекст, помыслить его во вселенских координатах. Затемнение периферийного пространства означает катастрофическое расширение пространственного контекста. В затемнении — космос сквозит в бытовых пределах. И, видимо, не случайно слабое освещение (свеча горит тускло, на исходе) часто сопутствует таким «последним» решениям, которые ставят героев перед лицом небытия. Так, перед самоубийством Свидригайлова (на трех листах) свеча упомянута 12 раз («...свеча горела тускло», «...зачем я свечу не затушу», «...вышел со свечой в коридор» — 6, 388—390). В эпизоде самоубийства Кириллова (на полутора листах) свеча упоминается 10 раз («...вот и свечка на исходе», «...он вдруг отпер дверь и приподнял свечу», «...подсвечник полетел (...) на пол, и свеча потухла» — 10, 474—476). В «Сне смешного человека» попытка самоубийства героя предпринимается при свече. В «Бесах» сцену убийства Шатова освещают фонари: «Три фонаря освещали сцену», «...поставили фонарь, раскатали труп и бросили в воду» (10, 462). Смерть Мармеладова в «маленькой комнате» также происходит при свече: «Один только огарок освещал всю сцену» (6, 143). В каждом из

⁴⁴ Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского. С. 98.

⁴⁵ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. С. 200.

этих случаев периферийная — тонущая во тьме — среда разомкнута для героя в инобытие. Событие смерти как бы требует здесь особой, предельно разомкнутой пространственности. Необходимую дематериализацию бытовых границ и фокусирование взгляда на «точке» последнего бытования жизни — и дает горящая свеча. Точечное освещение — через затемнение — максимально устраняет, скрадывает для героя весь «средний» между ним и космосом мир, вплотную «сталкивая» его с пространством вселенной. (Аналогичную роль играет в ряде случаев и туман). Контрастное освещение означает обращение художника к предельным значениям пространства, к «полюсам» героя и беспредельности. При этом интересно, что герой чаще всего парадоксально развернут в беспредельность именно из малого пространства. (Комната Смешного человека: «Комната у меня бедная и маленькая (...) окно чердачное» (25, 106); каморка умирающего Мармеладова: «Огарок освещал крошечную беднейшую комнату» (7, 115); в углу, «образованном стеною и шкафом», (10, 475) стоит перед смертью Кириллов, и т. д.). Оппозиции света и темноты, малого и бесконечного пространства часто совпадают в мире писателя, накладываясь и осложняя друг друга. Темнота — освещенность имеет при этом выраженное пространственное значение, дематериализуя среду, распаивая ее «вовне», или же пространственно «оплотняя» высвеченную сферу героя. Горящая свеча у Достоевского — это и метафора хрупкой жизни, ее непрочного бытования в мире. «С выстрелом (...) все вокруг потухло, и стало кругом меня ужасно черно» (25, 109) — таков воплощенный образ жизни-свечи в «Сне смешного человека».

5

Названный «фантастический рассказ» позволяет подробно рассмотреть «анатомию» бесконечного пространства в прозе Достоевского. Бесконечность в координатах позитивистского сознания «русского прогрессиста» представляется катастрофичным, разрушающим личность понятием: вне божественной картины мира беспредельное пространство как бы уничтожает, сводит к нулю реальное значение человека. Вне божественной иерархии природы личность оказывается трагически «заброшенной» в беспредельность, затерянной в ней. Именно таким — мертвым — предстает сначала космос Смешному человеку; для героя «понятие о сущности космоса и природы в конечном счете сводится к колоссальному механизму смерти»: ⁴⁶ «Я (...) взглянул на небо. Небо было ужасно темное (...) можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна» (25, 105); «какое мне тогда дело до стыда, и до всего на свете. Я обращаю в нуль, в нуль абсолютный» (25, 108). «Солипсическое» видение мира в критический момент решения героя о самоубийстве («...жизнь и мир теперь как бы от меня зависят») — становится попыткой своеобразного бунта личности

⁴⁶ Накамура К. Две концепции жизни в романе «Преступление и наказание» // Acta Slavica Japonica. 1985. Т. 3. С. 57.

против довлеющей, сводящей к нулю мертвой беспредельности. «Солипсически» помещая «я» в центр мира («...застрелюсь я, и мира не будет»), герой подсознательно пытается отстоять ценность собственной личности, полемически утвердить значимость своего «я» в «дурной» беспредельности мира. «Солипсическое» видение пространства — есть парадоксальная форма «обживания» героем «дурной» беспредельности, единственный способ ее соотношения с ценностью собственной личности. В безбожном мире «современного русского прогрессиста и гнусного петербуржца» центр вселенной не «размывается», не утрачивается вместе с богом, но вновь организуется в «точке» амбициозного «я» героя. Бесконечное пространство рассказа постоянно подразумевает и несет в себе идею некоего центра, точнее — одного из двух центров — божественного или же «солипсического», своевольного, между которыми «дрейфует» мировосприятие героя. Скрытым вопрошанием персонажа о таком центре создается постоянное внутреннее напряжение беспредельного пространства у Достоевского. При этом весь сюжет «Сна смешного человека» развивается как глубокое движение от одного центра к другому — от «солипсической» пространственности к божественной, от «я» в центре мертвой вселенной — к «я», включенному в этическую иерархию мира.

Пиком «мертвой» пространственности в рассказе становится могила, откуда герой отчаянно обращен к мирозданию из точки максимальной замкнутости, «совершенного небытия». Однако смерть героя оказывается распахнутой не в «небытие» («Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил»), а в бытие иного порядка, в «звездные миры». Это совершенно другая — не мертвая — беспредельность, пронизанная мощным этическим волеизъявлением. Бесконечность, разделяющая две планеты, парадоксально подчеркивает «этическое единство Вселенной», ⁴⁷ обозначает масштаб диалогического отклика на воззвание героя, указывает на тотальную протяженность этического «поля» не только в пространстве, но и в посмертном бытии человека. Отсюда — абсолютизация в рассказе нравственного значения поступка в любой точке пространства — на Марсе, луне, на далекой планете Смешного человека или даже в посмертном бытии. Этическая сфера «прогрессиста» сначала малая настолько, что ее «поля» легко избегали луна и Марс (бесчестный поступок на «другой планете»), — катастрофически расширяется до пределов «окраины бытия»; происходит «взрывное» расширение нравственной сферы героя, составляющее суть пространственной коллизии рассказа.

Единое нравственное бытие по своей природе оказывается абсолютно безразличным к какой бы то ни было протяженности, к бесконечному пространству; оно одинаково активно в любой точке мира. Пространственная бесконечность в итоге как бы постепенно устраняется, «развенчивается», теряет какое-либо довлеющее и

⁴⁷ Поддубная Р. И. «Космическое чувство» в художественной прозе «Дневника писателя». С. 87.

принципиальное значение в свете тотальности этической сферы. Происходит своеобразное преодоление пространственности героем, обретающим высшее единство с миром. Такое преодоление реализуется не только как восстание героя из гроба («...разверзлась могила моя»), как его полет «в темных и неведомых пространствах», минуя «знакомые глазу созвездия» к «окраине бытия» (25, 234), но и более глубоким образом — как «живое (...) единение с Целым вселенной» (25, 114).

«Сюжет» пространства в «Сне смешного человека» значимо повторяет развитие пространственности в «Преступлении и наказании»: в обоих случаях предельно «оплотненная», довлеющая герою среда, символически соотнесенная с гробом Лазаря (а в «Сне смешного человека» это уже не метафора — комната/гроб, — но гроб реальный), — распахнута в итоге в широкие пределы христианского мира. («Лазарь, гряди вон! И вышел умерший». — Иоан., гл. 11, ст. 43. Ср.: «И вот вдруг разверзлась могила моя»). Смешной человек и Раскольников как бы сбрасывают бремя замкнутой, индивидуалистически ощущаемой пространственности, чувствуя «соприкосновение с Целым вселенной», попадая в пределы этического «поля» этого Целого. И там и здесь происходит преодоление «дурной» пространственности героем. Можно даже сказать, что этический космос как бы «отменяет» пространство, игнорирует его, делает непринципиальным. Это характерно для многих героев писателя: «И как бы вся вселенная сказала в сердце Алеши» (15, 258), — говорится о младшем Карамазове. — «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным» (14, 328). Не случайно моменту внутреннего сдвигания Алеши с «Целым вселенной» сопутствует в романе предельно разомкнутое пространство: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд» (14, 328). Люди планеты в «Сне смешного человека» «как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслили только, а каким-то живым путем» (25, 113). Во всех этих случаях беспредельное физическое пространство дано Достоевским для того, чтобы в итоге быть «отмененным», преодоленным духовной реальностью.

Вообще в сфере христианского сознания категория пространства никогда не является самодовлеющей и авторитетно-достаточной. Пространственность в нем идеально преодолевается; истинное бытие при этом мыслится «вне пространства и времени». Для поэтики Достоевского также характерна тенденция к идеальному преодолению пространства, когда сознание активно размыкает любые пространственные границы. Практически же, на уровне «обыденного» действия это происходит на каждом шагу в акте преломления среды в самосознании героя. Пространственность дана у Достоевского в зыбких границах идеального отражения, становится фактором самосознания и часто развертывается по законам этого самосознания — как пространство сна, когда, по словам героя, «перескакиваешь, как бы не замечая вовсе (...) через пространство и время».

Такая пространственность не исчерпана видимой физической средой, предполагая активные «выходы» в некое идеальное инобытие — сферу снов, воображения, грез, в этический космос человека и т. д.

В этой связи отметим, что в мире Достоевского пространственность строится двояко: физическое бытовое пространство обычно тяготеет к замкнутому, «свернутому» бытованию; но в «точках» его соприкосновения с духовной реальностью «невещественного мира» «плотное» бытовое пространство чаще всего катастрофически распахнуто в бесконечность, имеет тенденцию к предельному развсртыванию. «Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен», — отмечает Достоевский в одной из тетрадей 1880 г. (27, 43). Идея бога связана с бесконечным, распахнутым пространством и «пластически» входит в мир произведения через такую среду: «А если есть бесконечность, — читаем здесь же, — то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир». Бесконечность для писателя — божественный атрибут; и «освоение», идеальное преодоление героем такого пространства возможно лишь из глубины подлинно христианского сознания. Атеистический же герой, как правило, «заперт» в физической, обыденной пространственности. Следует, правда, уточнить, что, скажем, космос черта и Ивана Карамазова — есть в действительности ложно-беспредельная, замкнутая среда. Это плотная материальная сфера с подчеркнутыми физическими характеристиками (не случайно упоминается чертом химической молекулы и протоплазмы): «...в пространствах-то этих, в эфире-то, в воде-то этой, я же бы над твердью, — ведь это такой мороз (...) сто пятьдесят градусов ниже нуля!» (15, 75). Полет черта («...предстояло (...) перелететь пространство») — это физическое перемещение в плотной среде, сопоставленное с физикой света: «...но ведь и луч света от солнца идет целых восемь минут». «Земля, может, сама-то миллиард раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, (...) разлагалась на составные начала (...) всь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки» (15, 79). Космос Ивана «заперт» в бесконечной повторяемости «в одном и том же виде», это не развернутое в беспредельность, а беспредельно «буксующее» в самом себе пространство. «Оплотненный» космос Ивана дан в границах материальной реальности, и этот «реальный мир — по Достоевскому — конечен».

В итоге можно сказать, что характерное тяготение писателя к предельным значениям пространства, в частности, к бесконечной среде — двояко обусловлено как необходимостью поставить «конечный» мир героя в глубокий контекст «невещественного» (божественного) бытия, так и второй причиной — особой активностью самосознания, в сфере которого пространственность в принципе может развертываться и преодолеваться неограниченно, как пространство сна. Однако примечательно, что даже и в воображаемой или сновидческой пространственности подлинное, нравственное сознание обычно тяготеет к распахнутой, бесконечной среде (космос обновленного Смешного человека, звездное небо Алеши Карамазова,

картина страшного суда Мармеладова и т. д.); сознание же неподлинное «заперто» в непреодоленном, плотном пространстве (вечность как «аршин пространства», «банька с пауками» Свидригайлова, могильное бытование в «Бобке», могила «русского прогрессиста» в «Сне смешного человека» или даже крокодил «Пассажа в пассаже»).

Устремленное к крайним пределам пространство Достоевского имеет выраженную тенденцию к поляризации. Последнее реализуется не только как бесконечное — малое, любое локальное, «срединное» (В. Н. Топоров) пространство также обычно стремится к поляризации и дроблению, к размежеванию внутри самого себя, — что диктуется диалогической доминантой произведения, самым типом художественного мышления Достоевского. Размежевываясь, пространство создает внутри себя «поле» драматического напряжения, как бы «намагничивается» собственными полюсами. Наиболее ярко поляризованное пространство явлено в пороге (на линии столкновения двух смысловых пространств), в контрастной светотеневой моделировке среды, предстает как верх и низ лестницы, как раздробленное перегородками помещение, как его деформированность («безобразно» острый и тупой углы в комнате Сони) и т. д. Драматизм пространства, его внутренняя напряженность реализованы в поляризации. Очевидно, что последняя является пространственным эквивалентом диалогизма; среда как бы стремится структурно соответствовать диалогическому бытованию героев, подчеркивает, усиливает, а то и организует диалогическую (биполярную) ситуацию.

Наряду с подробно описанным М. М. Бахтиным пространством порога, поляризованная среда Достоевского представляется столь же принципиально значимой для всей поэтики писателя.

Обращенность героев к полюсам самосознания и бога находит пространственное соответствие в авторской активизации «оплотненной» и бесконечной среды. При этом «оплотненное» малое пространство напряженно бытует у Достоевского в явном или редуцированном контексте бесконечности. Сложное «развертывание» духовности героя в пространственных пределах «плотного» и бесконечного миров, драматический прорыв от первого ко второму — одна из определяющих особенностей многих героев писателя.

Первопринцип контрастного со-поставления, со-бытования, глубоко лежащий в поэтике Достоевского, организует и структуру художественного пространства, создавая бесконечное «поле» значений в сфере напряженного взаимодействия пространственных полюсов в прозе писателя.

Т. А. КАСАТКИНА

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ВОСПРИЯТИИ ЛИЧНОСТИ ТРАГИЧЕСКОЙ МИРООРИЕНТАЦИИ (РАСКОЛЬНИКОВ)

Сущность трагического неоднократно определялась эстетиками и литературоведами; акцент в этих определениях справедливо делался на неразрешимости конфликта между высшими и одинаково дорогими, но объективно несовместимыми ценностями.¹ Трагический тип отношения к миру возникает на стыке двух типов отношения, двух систем ценностей, воспринимаемых личностью. Он утверждает абсолютность каждой ценностной системы, обеих ценностных ориентаций, двух оснований ценностей. Таким образом, трагизм утверждает абсолютность, неразрешимость самого противоречия, поскольку ценностные системы не могут существовать, а выбор связан с утратой² той или другой ценности, жизненно важной для субъекта. Поскольку существенной разницы в самом наборе ценностей внутри ценностных систем нет и быть не может (если бы она была, противостояние было бы невозможно, исчезло бы общее основание, необходимое для противопоставления), то различаются эти системы иерархией ценностей, «ценой», которую в каждой системе «дают» за определенную ценность. Поскольку каждая система притязает на универсальность, а верховная ценность каждой системы — на абсолютную «цену», личность, попавшая в такую ситуацию, оказывается поистине в трагическом положении. В общем случае противостоящими системами являются эпическая и героическая ценностные ориентации, представленные в романе «Преступление и наказание» как вера в Бога и теория Родиона Раскольникова.

Традиционно пытаются отыскать истоки теории в бедственном положении героя, в ужасе окружающей обстановки, в свойственных юности притязаниях на величие и стремлении сделать счастливыми всех и немедленно, а главное, устроить мир по справедливости. Все это, конечно, присутствует. Но чтобы побудить личность к

¹ См., в частности, разработку этого вопроса у Ф. Шеллинга, опиравшегося на рассуждения Аристотеля: Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 398—406.

² Точнее было бы сказать — с понижением «цены», с подчинением одной абсолютной ценности другой — что переводит ее в план относительный, предполагает жертвование ею при столкновении с абсолютной ценностью данной системы.