

Ставрогин обвиняется в несоответствии навязываемой ему роли царственного самозванца демонического типа.

Правда, ситуацию ложного развенчания осложняет прозрение Хромоножкой кровавого умысла, который вынашивает «премудрый змий»:

« — Прочь, самозванец! — повелительно вскричала она. — Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!

— Ножа!

— Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!

— Что ты сказала, несчастная, какие сны тебе снятся! — возопил он...» (10, 219).

Если бесстрашное обвинение свяжет юродивую Достоевского с пушкинским Юродивым, то прозрение Хромоножки заставляет вновь вспомнить о пророческих и «странных» снах Раскольниковца. Проснувшись под пристальным взглядом Ставрогина и испуганная им Лебядкина скажет: « — А вы почему узнали, что я *про это* сон видела?..». И дальше: « — Меня, конечно, дурные сны одолели; только вы-то зачем в этом самом виде приснились?» (10, 215, 216). Размывание границ между сном и реальностью в сцене пробуждения Хромоножки очень напоминает соответствующую сцену в камерке Раскольниковца, который не может решить: разглядывающий его Свидригайлов — явь или продолжение сна. Но если сон Раскольниковца нес пророчество о нем самом, то Хромоножкин — о другом, о Ставрогине. Именно вещей сон заставил героиню наяву «не узнать» в нем «князя», заподозрить подмену двойником-самозванцем. Таким образом, иллюзорное и истинное переплелись в сцене развенчания Ставрогина так же неразрывно, как «воображаемое» и «действительное» в сознании Марьи Тимофеевны.

Такого переплетения нет в сознании «мелкого беса» и самозванца от социализма Петра Верховенского, который тоже создает ролевой образ Ставрогина: «Я вас с границы выдумал, выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» (10, 326). Петруша предлагает изумленному Ставрогину образ и роль «Ивана-Царевича», что тот квалифицирует как «самозванство» (10, 325). Отношение к Ставрогину поразительно сближает Верховенского с Хромоножкой: оба уготовили Николаю Всеволодовичу роль царственного самозванца; у обоих в ролевом образе фольклорный антураж сочетается с дьявольско-демонической сущностью; оба «восторженно любят» созданные ими образы Ставрогина и не переносят отступления от них реального человека. Каждый из них доводит до логического предела разнонаправленные возможности, кроющиеся в демонизме Ставрогина, и предлагает взамен раздвоенности по-своему цельный образ, но уже самозванный.

Двойной отказ Ставрогина от самозванства — это не только подвиг «неучастия» в «бесовстве» (Л. Сараскина). Это еще и шаг на пути к окончательному разведению понятий самозванства и двойничества в «Братьях Карамазовых».

Е. А. ИВАНЧИКОВА

РАССКАЗЧИК В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО

Важной задачей изучения является характеристика разновидностей повествовательных форм сказового типа в произведениях Достоевского 40—70-х годов с точки зрения выполняемых ими изобразительных функций и в аспекте их эволюции в творчестве Достоевского.

«Сказ, по известному определению В. В. Виноградова, — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это — художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения»¹. Сказ, как правило, прикреплен к образу рассказчика. «Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного „актерства“ писателя»².

В дальнейшем рассматриваются тексты с эпическим рассказчиком-повествователем, в которых центром художественного изображения является не личность повествующего, а внешние объекты художественной действительности (лица, факты, события). Не включены в настоящий обзор соответственно такие произведения от 1-го лица исповедального, мемуарно-автобиографического характера, как «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Маленький герой», «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Подросток», «Записки из подполья», «Кроткая», «Сон смешного человека», «Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях».

Наблюдается определенная зависимость между изобразительной направленностью повествовательной формы и жанром произведения. Повествование с эпическим рассказчиком — анонимным или конкретным — охватывает в творчестве Достоевского разные жанры и соответственно разные по объему художественные тексты: очерки, фельетоны, рассказы, повести, романы. Различия повествовательных структур текстов, организованных эпическим рассказчиком, наибольшее

¹ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 49.

² Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 191.

лее отчетливо обнаруживается при сопоставлении, с одной стороны, произведений малых жанров и, с другой стороны, больших романов.

В произведениях Достоевского, относящихся к малым жанрам, можно выделить несколько типов рассказчиков и обнаружить различия в выполняемых ими в процессе «рассказывания» изобразительных функциях, а также выявить различия в самих формах повествования.

а). Анонимный рассказчик осуществляет «служебную», композиционно-информативную функцию: он в кратком предисловии вводит повествование другого — основного — рассказчика, дает его характеристику. Сюда относятся рассказы в стиле газетного очерка — «Честный вор (Из записок неизвестного)» (1848) и «Попрошайка» (1873).

б). Особая — «экспериментальная» — форма повествования с анонимным рассказчиком (он обнаруживается не местоимением «я», а местоимениями «мы», «наш») представлена в «петербургской поэме» «Двойник». Рассказ ведется с позиции непосредственного наблюдателя и весь пронизан иронией. «Основной слой повести, — по словам В. В. Виноградова, — образует построенный под непосредственным влиянием гоголевского сказа деловой повествовательный стиль, комического оттенка, живописующий как малейшие движения и эмоции героя, так и детали окружающей обстановки, иногда выливающиеся в форму подробного перечисления».³ При этом в процессе рассказывания нередко наблюдается сближение сказового повествования со стилизованной разговорно-чиновничьей речью главного героя, в силу чего «повествовательный сказ обильно уснащается цитатами из голядкинских дум и речей» и «рассказчик как бы сливается с героем и повествует только о тех действиях и событиях, которые прошли через сознание Голядкина».⁴

в). Анонимный рассказчик-наблюдатель — очевидец и участник описываемых сцен и эпизодов. Он (от «я») дает характеристики действующих лиц, передает и комментирует их речи, наблюдает за происходящим вокруг, в свободной, раскованной форме высказывает свои суждения, раздает свои личные оценки, обычно ироничные, обращается к читателям. Эта разнovidность сказового повествования представлена в рассказах «Ползунков» (1848), «Елка и свадьба (Из записок неизвестного)» (1848).

г). Повествование ведется от имени конкретного (названного или неназванного) рассказчика, являющегося в то же время одним из персонажей произведения. Все происходящее преломляется через его сознание и восприятие, он не только наблюдает и оценивает, но и действует, он рассказывает не только о других, но и о себе, передает чужие и свои высказывания, делится своими впечатлениями и оценками. Этот тип сказового повествования представлен в двух рассказах-фельетонах с фантастической фабулой, харак-

теризующихся резко сатирической, гротескной окрашенностью — «Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже» (1865) и «Бобок. Записки одного лица» (1873). Те же принципы повествовательного изображения воплощены в повести «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного» (1859), в которой рассказчиком и активным действующим лицом является молодой человек с конкретным именем — Сергей Александрович. Это произведение располагает, естественно, большим, чем в рассказах-фельетонах, повествовательным пространством (вмещающим, например, исторические экскурсы), более разветвленной фабулой, большим числом объектов изображения и оценки. В отличие от названных двух фельетонов, оценочное освещение изображаемого не является столь однозначно отрицательным, обличительный пафос рассказчика сосредоточен на образе одного персонажа — Фомы Опискина.

д). Разнообразие обнаруживаемых в творчестве Достоевского сказовых форм эпического повествования дополняется рассказом «мордасовского летописца», современника и очевидца изображаемых событий, — в повести «Дядюшкин сон (Из мордасовских летописей)» (1859). Выполняющий функции автора «летописец», посвятивший свой рассказ «истории возвышения, славы и торжественного падения Марии Александровны и всего ее дома в Мордасове» (2, 299), организует повествование, движение сцен в нем, дает общие характеристики и оценки своих героев, описывает складывающиеся ситуации, изменяющуюся обстановку и одновременно комментирует поведение, высказывания, а также намерения изображаемых лиц, очень часто обобщая свои комментарии до уровня сентенций (отражающих позицию мордасовского обывателя). Стиль повествования — памфлетный, ярко иронический, разоблачающий.

Речью рассказчика, ее стилиевой формой не только обрисовываются и оцениваются объекты художественной действительности, но и создаются образы самих рассказчиков, их социальные типы. В произведениях Достоевского малых жанров мы обнаружим и рассказчика-наблюдателя, сливающегося с описываемым им персонажем, и рассказчика-обличителя и моралиста, и рассказчика — насмешника и сатирика, и рассказчика-чиновника, и рассказчика-обывателя, при этом разные «лики» рассказчиков проявляются иногда в одном и том же произведении.

Характерной чертой рассматриваемых произведений малых жанров является строгая выдержанность их стилиевой формы и цельность облика повествующего субъекта: раз «надев» на себя маску рассказчика, автор остается на протяжении всего данного текста ей верен.

Примечательное отступление от этих принципов составляют, однако, отрезки текста повести «Дядюшкин сон», посвященные описанию встречи Зины с умирающим Васей. Эти места повествования как бы выпадают из общего иронического стиля рассказчика. Они изображают грусть матери, всплеск чувств Васи, момент его смерти в освещении прощального луча заходящего солнца, состояние

³ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 107.

⁴ Там же. С. 139.

безысходной тоски, охватившее Зину. Эмоционально-лирическое звучание этих отрезков создается ритмическим построением соответствующих текстов, например: «Всё лицо его, исхудалое и страдальческое, дышало теперь блаженством. Он видел наконец перед собою ту, которая снилась ему целые полтора года, и наяву и во сне, в продолжение долгих тяжелых ночей его болезни. Он понял, что она простила его, являсь к нему как ангел божий в предсмертный час. Она сжимала его руки, плакала над ним, улыбалась ему, опять смотрела на него своими чудными глазами, и — все прежнее, невозвратное воскресло вновь в душе умирающего» (2, 390). Повествование, как видим, адекватно изображаемому объекту. Можно говорить, таким образом, об эпизодическом проявлении в тексте повести, организованной речью рассказчика, принципа раздвоенности повествующего субъекта — принципа, получившего свое углубленное развитие в эпическом повествовании от рассказчика в романах «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы».

Раздвоенность повествующего субъекта — двусубъектность повествования в названных трех романах Достоевского проявляется в стилистической дифференциации художественного текста.

В разных романах стилистическая дифференциация повествовательных форм носит разный характер и достигает разных художественных результатов.

Специфичность повествовательной формы романа «Бесы» (1871) обусловлена введением в его художественную структуру образа хроникера, «авторство» которого объявлено в самом начале произведения. Повествование хроникера ведется непринужденно, в виде неподготовленного, без заботы о «слоге» рассказа, насыщенного разговорными формулами, а также резко отрицательной оценочностью, виртуозно синтаксически выраженной. Уничтожающе-ядовитая такая, например, исходящая от хроникера характеристика губернаторши Юлии Михайловны, построенная в виде нанизывания соединенных подчеркивающе-повторяемым союзом *и* разнородных и контрастирующих по смыслу слов и словесных комплексов: «Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и вольнодумство, и социальные идеи, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть ли не трактирная окружавшей ее молодежи» (10, 268). Надо сказать, что «игра союзов» — *и, а, но* — один из охотно используемых в речи хроникера приемов иронизирования («в негодовании и в папильотках», «шла с открытым видом и в великолепном костюме», «ужасно много свихи и ужасно боявшийся атеизма», «фон Лембке был красив, а ей уже за сорок», «толстый, но обнесенный чаем монах», «существо молчаливое и ядовитое, но разделявшее новые взгляды»). Подобных и других примеров раскованной ироничности речи хроникера можно привести множество. Однако хроникер с его яркой речевой специфичностью временами исчезает со страниц романа. Это происходит, когда в центре повествования оказывается Николай Ставрогин. Повествование в соответствующих контекстах

ограничивается изложением событий в их объективной последовательности, оно отличается лаконизмом, простотой, сдержанностью, отсутствуют, как правило, элементы синтаксически выраженной экспрессивности и субъективности: «Наконец, одевшись совсем и надев шляпу, он запер дверь, в которую входила к нему Варвара Петровна, и, вынув из-под пресс-папье спрятанное письмо, молча вышел в коридор в сопровождении Алексея Егоровича. Из коридора вышли на узкую каменную заднюю лестницу и спустились в сени, выходящие прямо в сад» (10, 183). Рассказ в «Бесах» с фактически отсутствующим хроникером носит, таким образом, характер собственно авторского повествования. Хроникер, в соответствии с замыслом Достоевского, не был допущен проникнуть в сложные философские и психологические тайны центрального персонажа романа.

В романе «Идиот» (1868) повествование распределено между двумя повествующими субъектами — условным, мнимым рассказчиком и недекларированным автором, конкретное наличие которых обнаруживается лишь в текстовой структуре произведения. Большая часть фабульного повествования доверена в этом романе подставному рассказчику: он повествует о том, что происходит «сейчас» и ведет хронику предшествующих событий, пользуясь как своими непосредственными наблюдениями, так и сведениями, разными путями полученными от других лиц. Если в текстах, исходящих от рассказчика, средства языковой образности направлены на обрисовку всего внешнего, что мог увидеть «посторонний наблюдатель» (люди, их внешний облик, их действия, проявления их чувств, внешние события, сцены и т. д.), то в текстах, которые следует признать текстами собственно авторской речи, образительные средства, преимущественно интонационно-экспрессивные, символизируют разнообразные эмоциональные оттенки внутреннего, душевного состояния главного героя романа — князя Мышкина. В строении этих отрезков усматриваются черты характерного для манеры Достоевского «психологического» повествования. Автор в этих отрезках максимально близок своему герою, он как бы воспринимает окружающее его глазами, сочувственно следует за ним. Эти отрезки разнообразно мелодически организованы, их звучание чутко передает оттенки настроений и чувств князя Мышкина. Можно сказать, что ведущая роль в создании этих текстов принадлежит формам синтаксической образности — инверсиям, повторам, параллелизмам, перечислениям глагольных предикатов, а также комбинациям этих приемов.

Например: «В невыразимой тоске дошел он пешком до своего трактира. Летний, пыльный, душный Петербург давил его как в тисках; он толкался между суровым или пьяным народом, всматривался без цели в лица, может быть, прошел гораздо больше, чем следовало...» (8, 499); «Но в толпе, недалеко от того места, где он сидел, откуда-то сбоку (...) мелькнуло одно лицо, бледное лицо, с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом, — мелькнуло и исчезло» (8, 287).

Важно подчеркнуть, что именно в подобных контекстах — синтаксически музыкально организованных, символически передающих эмоции или включающих фрагменты экспрессивной внутренней речи трагического героя Достоевского — приоткрывается его человеческая «тайна», строй его души. Ведь причины волнений и тревог героя, подлинные его мысли обычно не получают прямого словесного обозначения в повествовательной структуре романа. Изобразительный синтаксис в контекстах этой разновидности служит одной из своеобразных форм самораскрытия главного героя, остающегося так и не «раскрытым» до конца — согласно задаче, поставленной перед собой самим писателем: «Князя сфинксом. Сфинксом. Сам открывается, без объяснений от автора ...» (9, 248).⁵

В словесной ткани романа «Братья Карамазовы» (1879) также обнаруживаются две субъектно-повествовательные зоны: зона рассказчика и зона автора. Каждая из этих зон имеет свою композиционно-тематическую прикрепленность и свои словесные сигналы, определяющие ее субъектную принадлежность. Границы между названными субъектно-повествовательными зонами подчас бывают зыбкими, незаметными, и в этом усматривается проявление характерного для «почерка» Достоевского принципа изменчивости, переплощаемости образа автора.

Рассказчик в повествовательной структуре «Братьев Карамазовых» проявляется в двух формах: в форме повествования от «я», от лица «открытого» рассказчика, и в повествовательной форме, исходящей как бы от «скрытого», «закадрового» рассказчика. Различия между этими условно названными формами повествования оказываются глубоко эстетически значимыми. Само же повествование этого двуликого рассказчика выдерживается в основном в стиле «непринужденного» литературного сказа.

Открытый рассказчик узнаётся, естественно, по присутствию в тексте местоимений «я», «мы», притяжательных местоимений «мой», «наш», глагольных форм 1-го лица. Им написаны предисловие «От автора», явно стилизованное (где «автор» назван «биографом»), «предисловный рассказ» и ретроспективные вкрапления в основное повествование: «Вот про этого-то Алексея мне всего труднее говорить теперешним моим предисловным рассказом прежде чем вывести его на сцену в романе» (14, 17). Открытый рассказчик — старожил «нашего городка», он подчеркивает свою причастность к повествуемым событиям и их участникам: «Прокурор же, то есть товарищ прокурора, но которого у нас все звали прокурором, Ипполит Кириллович, был у нас человек особенный ...» (14, 407); «Наш небольшой городок

чрезвычайно разбросан, и расстояния в нем бывают довольно большие» (14, 94). Он делает попутные замечания, вставки, обращается к читателям. Рассказчик иногда открыто, от себя рассуждает, что-то почитает, высказывает свои предположения: «Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю» (15, 69; ср. также, например, его мысли о явлении кликушества: 14, 44); он рассуждает также и по поводу мыслей и чувств героев: «Замечу, что Алеша как бы стыдился таких своих мыслей и упрекал себя в них, когда они в последний месяц, случилось, приходили ему» (14, 70); «Кстати, промовим лишь два слова раз навегда о чувствах Ивана к брату Дмитрию Федоровичу ...» (15, 42). Но если его «я», «мой», «наш» лишь мелькают в тексте основного повествования, то в книге двенадцатой — «Судебная ошибка» — рассказчик заметно персонифицируется, он присутствует в зале суда в роли своеобразного репортера, стремящегося воспроизвести в главных чертах все, что успел запомнить — ход следствия, содержание речей, внешний вид и поведение действующих лиц, он осмысливает и оценивает происходящее и даже временами становится прямым участником события, со своими личными ощущениями, эмоциями и оценками: «Не знаю как на других, но вид Мити произвел на меня самое неприятное впечатление» (15, 93); «Поднялась суматоха. Я не упомяну всего в порядке, сам был взволнован и не мог уследить. Знаю только, что потом (...) судебному приставу таки досталось ...» (15, 118); «Вся зала поднялась в суматохе, но я уже не ждал и не слушал. Запомнил лишь несколько восклицаний, уже на крыльце, при выходе» (15, 178).

Скрытый рассказчик по сравнению с открытым владеет значительно большим пространством романного текста. Скрытый рассказчик «обезличен», что сближает его с объективным автором. Он обнаруживается, естественно, в текстах с отсутствующим повествовательным «я». Это, как правило, тексты основного повествования, описательные фрагменты, сцены (а в них — экспозиции и краткие повествовательно-описательные «мостики» между репликами диалога). Сигналами незримого присутствия рассказчика служат разные способы выражения значений приблизительно, неполноты знания, недостаточной осведомленности (например, модальные слова, неопределенные местоимения и наречия: *кажется, по-видимому, что-то, какой-то, как бы, как будто* и т. п.): «Кроме Федора Паловича; остальные трое, кажется, никогда не видали никакого монастыря, а Миусов так лет тридцать, может быть, и в церкви не был» (14, 32). Неосведомленность самого рассказчика компенсируется за счет слухов, чьих-то предположений: «Были только слухи, что семнадцатилетнюю еще девочкой была она кем-то обманута, каким-то будто бы офицером ...» (14, 311). В многочисленных, то и дело возникающих сценах (открытый рассказчик присутствует только в сцене суда) он с позиции внешнего наблюдателя описывает лица, предметы: «— Куда это вы? — тревожно спросила Грушенька. — В один миг вернемся, — ответил Митя. Какая-то сме-

⁵ Более детальный анализ двусубъектного характера повествования в романах «Бесы» и «Идиот» представлен в статьях: *Иванчикова Е. А.* 1) Синтаксическая дифференциация типов художественного повествования (по роману Достоевского «Бесы») // Русский язык. Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. Виноградские чтения XIV—XV. М., 1985; 2) Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // Филологические науки. 1990. № 2. Там же см. соответствующую литературу.

лость, какая-то неожиданная бодрость засверкала в лице его; совсем не с тем лицом вошел он час назад в эту комнату» (14, 386); «Но вдруг он (Иван) как бы сдержал себя. Он стоял и как бы что-то обдумывал. Странная усмешка кривила его губы» (15, 40); «На столе лежала какая-то толстая в желтой обертке книга, но Смердяков не читал ее, он, кажется, сидел и ничего не делал. Длинным, молчаливым взглядом встретил он Ивана Федоровича и, по-видимому, нисколько не удивился его прибытию» (15, 58). В рассматриваемых текстах без выраженного «я» рассказчик иногда позволяет себе более смело, чем в повествовании от «я», выполнять изобразительные функции объективного, всезнающего автора. Он не только наблюдает за происходящим сам, но и делает это в ключе, в восприятии персонажа, с его позиции, приводит слова его речи — произносимой или внутренней: «А Калганов забежал в сени, сел в углу, нагнул голову, закрыл руками лицо и заплакал, долго так сидел и плакал, — плакал, точно был еще маленький мальчик, а не двадцатилетний уже молодой человек. О, он поверил в виновность Мити почти вполне! „Что же это за люди, какие же после того могут быть люди!“ — бессвязно восклицал он в горьком унынии, почти в отчаянии. Не хотелось даже и жить ему в ту минуту на свете. „Стоит ли, стоит ли!“ — восклицал огорченный юноша» (14, 461). В этом отрезке, как видим, выражена также и оценочная позиция рассказчика.

Рассказчик, как всезнающий автор, проникает во внутренний мир героя. В следующем, например, отрезке так изображен переломный момент в душевной жизни Ивана, связанный с принятием им решения признать на суде свою виновность в убийстве отца: «Метель все еще продолжалась. Первые шаги прошел он бодро, но вдруг как бы стал шататься. „Это что-то физическое“, — подумал он, усмехнувшись. Какая-то словно радость сошла теперь в его душу. Он почувствовал в себе какую-то бесконечную твердость: конец колебаниям его, столь ужасно его мучившим все последнее время! Решение было взято, „и уже не изменится“, — со счастьем подумал он» (15, 68). В повествовании от скрытого рассказчика воспроизводится ход мыслей героя: «Когда Иван прочел „документ“, то встал убежденный. Значит, убил брат, а не Смердяков. Не Смердяков, то, стало быть, и не он, Иван» (15, 55). «Куда побежал он? Известно: „Где же она могла быть, как не у Федора Павловича? От Самсонова прямо и побежала к нему, теперь-то уж это ясно. Вся интрига, весь обман теперь очевидны...“ Все это летело, как вихрь, в голове его (Мити)» (14, 352). Наделение незримого рассказчика более широкими, чем ему «положено», изобразительными функциями, способствует созданию во многих местах романа своеобразного синтеза стилиевой манеры рассказчика и полной иллюзии авторского повествования.

Помимо выполнения изобразительных функций (лишь частично проиллюстрированных выше), повествование, исходящее от рассказчика (и открытого и скрытого), несет подчас важную идейно-смысловую нагрузку. Вот характерный пример: «Воротился же тогда

Иван Федорович из Москвы уже на пятый только день после смерти родителя, так что не застал и гроба его: погребение совершилось как раз накануне его приезда. Причина замедления Ивана Федоровича заключалась в том, что Алеша, не зная в точности его московского адреса, прибегнул для посылки телеграммы, к Катерине Ивановне, а та, тоже в неведении настоящего адреса, телеграфировала к своей сестре и тетке, рассчитывая, что Иван Федорович сейчас же по прибытии в Москву к ним зайдет. Но он к ним зашел лишь на четвертый день по приезде и, прочтя телеграмму, тотчас же, конечно, сломя голову полетел к нам» (15, 41—42). Сама форма этого добросовестно-простодушного рассказа с нарочитым градиционным усилением в его конце («тотчас, конечно, сломя голову полетел...») позволяет писателю без каких-либо дополнительных разъяснений заронить у нас сомнение в том, что Иван лишь случайно, вследствие «стечения обстоятельств», опоздал на похороны отца. Таким образом, «тон» рассказа, о котором всегда заботился Достоевский, оказывается непосредственно включенным в образно-стилевую систему романа.

Повествовательной зоне рассказчика в текстовой структуре романа «Братья Карамазовы» отчетливо и стилистически ярко противопоставлено повествовательная зона автора. Собственно автора, а отнюдь не рассказчика мы узнаем лишь в немногочисленных отрезках текста. Это — цельные, композиционно завершенные, музыкально организованные средствами синтаксиса контексты, символически созвучные настроению и переживаниям центральных героев романа: Алеши, Мити, Ивана. Среди таких отрезков по своей исключительной эмоционально-изобразительной насыщенности выделяется абзац в конце главы «Кана Галилейская», в котором рисуется состояние Алеши в момент испытываемого им душевного перелома, который потряс и в то же время укрепил его разум «уже окончательно, на всю жизнь и к известной цели» (14, 297): «Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю» (14, 328).

Очевиден музыкальный характер отрывка. Все фразы, составляющие эту словесную картину, охвачены одной общей волнообразной мелодией; средняя, описательная часть отрывка отчасти ритмизована благодаря синтаксическому параллелизму соседствующих фраз. Картина природы и «душа» персонажа представлены здесь в их гармонической целостности.

О принадлежности именно автору контекстов этого типа, помимо очевидного их стилистического отличия от контекстов, исходящих от

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, разнообразию психологических и социальных типов самих рассказчиков и соответственно разнообразию ракурсов освещения объектов художественной действительности, разнообразию 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

Сосуществование, 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.