

мере...» (6, 422). В Раскольникове сочетаются все качества — разум, пропия, вера — с доминантой веры.

«И в это мгновение такая ненависть поднялась вдруг из его усталого сердца, что, может быть, он мог бы убить кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия. По крайней мере, он почувствовал, что если не теперь, то впоследствии он в состоянии это сделать» (6, 342).

Впоследствии он в самом деле убивает их тем, что оказывается самым жизнеспособным из них, находит выход в будущее.

Авторская установка к концу романа однозначна: в эпилоге показан только Раскольников, говорится о долгой и полной трудностей жизни, предстоящей ему.

О. Н. ОСМОЛОВСКИЙ

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СИМВОЛИЧЕСКОЙ ТИПИЗАЦИЕЙ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В художественном мире Достоевского символические образы занимают более значительное место, чем у других реалистов второй половины прошлого века. Достоевский создал оригинальный метод символической типизации, значительно обогативший возможности реалистического искусства. В работах советских ученых выявлено символическое содержание в романах Достоевского отдельных персонажей и предметных деталей, цвета и чисел, соотношения между вещественным и символическим содержанием образов, некоторые существенные принципы символических обобщений писателя.¹

Дальнейшее углубление наших представлений о природе символического мышления Достоевского требует, в первую очередь, изучения его идейно-философских предпосылок, метода создания и поэтики его символических образов, их функции и места в художественной системе целого. Не претендуя на обстоятель-

¹ См., напр.: *Ветловская В. Е.* 1) Символика чисел в «Братьях Карамазовых». — ТОДРЛ. Л., 1971, т. 26, с. 139—150; 2) Средневековая и фольклорная символика у Достоевского — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976, с. 315—322; 3) Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва». — В кн.: Миф. — Фольклор. — Литература. Л., 1978, с. 81—113 и др. ее работы; *Лебедева Т. Б.* 1) О некоторых источниках символики цвета в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». — В кн.: XXVII герценовские чтения. Л., 1975, с. 44—48; 2) Образ Раскольникова в свете житейных ассоциаций. — В кн.: Проблемы реализма. Вологда, 1976, вып. 3, с. 80—100; *Савельева В. В.* 1) Словесная символика в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — В кн.: Филологический сборник. Алма-Ата, 1973, вып. 12, с. 42—53; 2) Идейно-художественная функция символики в реалистической системе романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980; *Немальцева Т. В.* Диалектика реального и потенциального в символизме Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание»). — В кн.: Русская литература последней трети XIX века. Казань, 1980, с. 114—121; *Бамбуляк Г. В.* 1) О некоторых особенностях символических обобщений у Достоевского. — В кн.: Эстетические позиции и художественное мастерство писателя. Киншине, 1982, с. 59—69; 2) О природе символа в творчестве Ф. М. Достоевского. — В кн.: Вопросы литературы народов СССР. Республканский межведомственный научный сборник. Киев—Одесса, 1982, вып. 8, с. 103—112; 3) Специфика символического выражения этической идеи в творчестве Ф. М. Достоевского. — В кн.: Из истории русской литературы и литературной критики, Киншине, 1984, с. 3—18.

ное решение этих сложных вопросов, мы ограничимся рассмотрением их отдельных аспектов на примере романа «Преступление и наказание».

Достоевскому не свойствен метафизический дуализм явления и сущности, он стремится запечатлеть многоплановость жизненных явлений, то реальное символическое содержание, которое они в себе таят. Полисемия образа связана у него с многомерностью отражаемых явлений и ракурсов их видения. Образно-символическое изображение действительности не заслоняет ее, но выводит конкретные явления за границы их предметного значения в область всеобщих связей и вечных истин. Поэтому символ у Достоевского — не маска, а объективный образ внутреннего смысла отражаемых явлений, пластически воплощенная их идея. Он выступает на грани бытового и философского значения. Не теряя своего чувственного облика, он в то же время становится носителем более общего смысла, чем тот, который заключен в его предметно-образной форме. Символ в романах Достоевского предстает в своем динамическом развитии, проходит становление на глазах у читателя. Ему не свойственна смысловая замкнутость, он постепенно расширяет свой содержательный объем путем сопоставления с новыми внутренне однородными явлениями и включения в себя их общего смысла. Образ, как правило, первоначально предстает в своем прямом предметном значении и лишь затем, проходя через различные эмоционально-смысловые контексты и вступая в контакт с другими явлениями, обнаруживает свою символическую многозначность. Он является результатом аналитического изучения жизни, ее смыслового отражения и интуитивного восприятия и сопрягает в себе несовместимые по масштабу и внешней форме явления, но единые по своей внутренней сути. Так, убийство Раскольниковым старухи и наполеоновские войны являются для Достоевского в этическом плане явлениями одного ряда — нарушением нравственного закона. Это сознает и герой. «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!..», — размышляет Раскольников (6, 211). Символическое мышление, отвлекаясь от эмпирических связей и формальных признаков, объединяет явления по их сущностным связям.

Предельная активность символического мышления Достоевского связана с философской заостренностью его романов, стремлением познать мир в его единстве. Как отметил В. Б. Катаев, «... жизнь в романах Достоевского выступает прежде всего как идея жизни (натуры, почвы), как начало субстанциональное».² Достоевского как художника интересует не только теоретический смысл идеи, но и ее целостный облик, который обнаруживается лишь в воплощенной идее, ставшей достоянием сознания людей,

² Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979, с. 66.

действенной силой их личности. Только такая идея (идея-чувство) выявляет свой нравственно-психологический смысл, свои потенциальные стороны, которые остаются за пределами ее рационально-логического понимания. Теоретическая идея не имеет своих прямых, эмпирических форм воплощения и свое художественное существование обретает в символическом образе. В своих романах Достоевский постоянно сопоставляет теоретическое и художественно-символическое бытие этических идей и этим обнажает их скрытое, глубинное значение. Убийство процентщицы, избивание лошади, преступления Свидригайлова и Лужица и т. д. — это символизированные образы-идеи своеобразия, составляющей суть теории Раскольникова.

Символически выраженная идея включает в себя не только смысловые компоненты, но и все жизненное многообразие своих воплощений, весь тот нравственно-психологический комплекс, который связан с ее практической реализацией. Логизированная истина воплощает лишь абстрактную, обезличенную мысль и дает ее в окончательном, завершенном значении. Символ же отличается смысловой размытостью и бесконечной смысловой перспективой. Он способен включать в себя сущностные связи бесконечного ряда явлений. Повышенная роль смыслового отражения действительности, желание проникнуть в ее глубинные, субстанциональные начала, угадать не только направление развития, но и «будущие итоги настоящих событий» — все это определило тяготение Достоевского к символическому образу. Отвлеченная идея не может быть воплощена в тождественной конкретно-чувственной форме, всегда возвышается над ней и тяготеет к символическому отражению. Выражая себя в форме предметного явления, она в значительной мере теряет свою абстрактность и этим глубже проясняет свою сущность. Романы писателя как раз и посвящены выяснению нравственного смысла различных теоретических идей, и символика активно участвует в этом.

Внимание Достоевского всецело обращено к переходным, хаотическим формам жизни и сознания людей, выяснению тенденций их развития. Эти явления во многом еще не ясны и не имеют законченных форм своего воплощения. Можно лишь угадать их суть и попытаться прояснить ее путем сравнения с другими более известными родственными явлениями. Метод аналогии играет здесь решающую роль. Он является самым активным принципом мышления Достоевского и реализуется посредством символической типизации. Реалистический образ, доведенный до символического значения, является высшей формой интеграции в искусстве. В силу своей предельной условности он способен «игнорировать» эмпирические пространственно-временные и житейские отношения явлений и обобщать их по внутреннему сходству.

Современная жизнь представлялась Достоевскому не только царством хаоса и разложения. Он искал в ней руководящую идею и объединяющие силы, стремился найти в разрозненных явле-

ниях их закономерные связи, в каждом отдельном явлении увидеть «сердцевину целого». Любой факт обладал для него необозримой глубиной смысла, невыразимого в эмпирической образной форме.

Символическое сознание Достоевского активизировалось пророческим пафосом его реализма. «Все действительность, — считал он, — не исчерпывается настоящим, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подслудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово» (11, 237). Символическое мышление как раз и обладает повышенной способностью прорывать сущность и будущее еще не оформившихся явлений, понять их как часть целого, в чем писатель и видел сверхзадачу реализма. За это он ценил и интуитивное познание, «схватывающее общее в единстве с особенным» (Кант). Символ объединяет в себе общую сущность явлений и их чувственное восприятие.

Интенсивная символизация художественного текста связана также с полифонической природой мышления Достоевского. Отсутствие в его романах прямых форм авторской оценки философии героев компенсируется ее символической интерпретацией. В символических образах сливаются голоса героев, объединяются по сущностным признакам. Функция реалистического символа заключается в том, чтобы зримо выразить внутренний смысл сопоставляемых явлений и авторский взгляд на них.

* * *

Основопологающей в «Преступлении и наказании» является этическая мысль о трагических последствиях нарушения нравственного закона как для отдельной личности, так и для всего человечества в целом. Роман построен на развенчании идеи нравственного нигилизма, философским выражением которой является теория Раскольникова. Ей противопоставлена идея морального обновления людей. Символика распределена между этими двумя полюсами смысловой оппозиции романа.

Центральными символами в романе являются образы преступления и наказания. Они контролируют его смысловое движение и развитие действия. Эти образы возникают на основе обобщения закономерных связей многочисленных и внешне далеко отстоящих друг от друга событий и действий.

Преступление главного героя сопоставлено с другими формами нарушения нравственного закона. Нравственно чистая Соня становится, по словам Раскольникова, «великой грешницей». Раскольников говорит ей: «Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это всё равно!). Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной... По ты выдержать не

можешь, и если останешься одна, сойдешь с ума, как и я» (6, 252).

Образы преступления и наказания соотношены с глобальными символическими образами живой жизни и мертвой культуры. С ними сцеплены целые градации символов: с одной стороны, «арифметика», «процент», «диалектика», «кровь», «говор», «аршины пространства», с другой — «воздух», «живая душа», «живая жизнь», символизированные картины живой природы и т. д. Эти образы формируются в сознании Раскольникова и играют активную роль в развитии сюжета.

Мотив животворной и бесплодной мысли в своем символическом значении возникает в разговорах Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем. Их спор предваряют слова Разумихина, который упрекает социалистов в рационализме, игнорировании органических законов жизни. «Натура не берется в расчет, натура изгибается, натуры не полагаются! У них не человечество, разившись историческим, живым путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит всё человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути! Оттого-то они так инстинктивно и не любят историю: „безобразия одни в ней да глупости“ — и всё одним только глупостью объясняется! Оттого так и не любят *живого* процесса жизни: не надо *живой души!* Живая душа потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна! <...> С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!» (6, 197). Порфирий Петрович позднее советует Раскольникову: «...отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и па поги поставит» (6, 351). В свете этой идеи решен и финал романа. «Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» (6, 422). Эта сцена подготовлена всем предшествующим развитием сюжета, который строился на столкновении живой натуры и схоластической мысли главного героя.

Одним из ключевых символов романа, воплощающих идею живой жизни, является воздух. Первоначально воздух выступает в своем прямом значении, характеризуя природную среду петербургских улиц, где живут обездоленные люди. Достоевский пишет: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, — всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юности» (6, 6). Второй символический план этого понятия обнаруживает себя в сцене вызова Раскольникова в полицейскую контору. Слово

«воздух» здесь уже обозначает не только физическую среду: живые эмоциональные связи с людьми являются тем воздухом, без которого человек не может существовать. Затем слово «воздух» употребляется Порфирием уже в открыто символическом значении. «Да что это вы так поблудели, Родион Романович, не душно ли вам, не растворить ли окошечко?», «Воздуху пропустить, свежего!» (6, 264). И далее: «Вам <...> давно уже воздух переменить надо» (6, 351). «А ведь вы вашей теории уж больше не верите, — с чем же вы убежите? Да и чего вам в бегах? В бегах гадко и трудно, а вам прежде всего надо жизни и положению определенного, воздуху соответственного; ну, а вы ли там воздух? Убежите и сами воротитесь. *Без нас нельзя обойтись*» (6, 352). «Воздухом» для Раскольникова является возвращение к живой душевной жизни через страдание.

Символ у Достоевского не изолирован от того смыслового контекста, на основе которого он вырастает: напротив, писатель заботится о его смысловой выявленности, разъясняет через контекст до нужных пределов. Многие символические образы, сквозные в романе, проходят становление на глазах у читателя. К ним относится символ «колокольчика».

Прежде чем совершить убийство, Раскольников решает сделать «пробу» — посетить старуху, чтобы проверить свою внутреннюю готовность и продумать детали замысла. Звон колокольчика у дверей процентщицы для него приобретает особое значение, концентрируя в себе весь тот эмоционально-смысловой комплекс, который связан с идеей убийства. После убийства процентщицы Раскольникова неудержимо тянет к месту преступления. Пренебрегая опасностью быть разоблаченным, он возвращается и снова вслушивается в звук колокольчика. «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему всё приятнее и приятнее становилось» (6, 134). Во втором контексте происходит дальнейшее наращивание смысла, трансформации образа, его отход от первоначального значения. Колокольчик здесь уже символ непреложности психологического закона, предупреждение о неизбежности возмездия.

Затем в сознании героя звон колокольчика перерастает в колокольный звон — символ тревоги и предупреждения о грозящей опасности. А на каторге ему греются картина взаимострельбы людей. Ее сопровождает набат, извещающий человечество о грозящей ему катастрофе (6, 420). Моральное оправдание одиночного преступления таит в себе возможность самоистребления всего человечества.

Мотив испытания своих возможностей быть «властелином» в сознании Раскольникова неизменно ассоциируется с понятиями «пробы», «игры» и «мечты». Но игра в сверхчеловека и попытка распорядиться судьбами людей превращается для него в игру

со своей собственной натурой и судьбой. После убийства старухи символизированный образ игры приобретает дополнительное значение. Теперь уже с Раскольниковым как «кошка с мышью» (6, 262) играет следователь Порфирий Петрович. Оба героя первоначально скрывают свои подлинные намерения и пытаются понять затаенные мысли друг друга. Следователь сознательно придает символическую окраску своим словам в разговорах с преступником, стремясь своими двусмысленными намеками, поступками и жестами воздействовать на его природу, вызвать наружу ее непроизвольные внешние проявления. Раскольников понял смысл этой «игры», но не в силах управлять своим состоянием. «Загадочные словечки» Порфирия: «...я вас давно поджидаю», «мы увидимся», «славная вещь казенная квартира», «воздух», «визитик» и другие — убеждают Раскольникова в том, что его подозревают в преступлении. Он теряет самообладание, и стихийные реакции выдают его. В этом собственно и заключается смысл игры с ним Порфирия. Сам он поясняет Раскольникову: «Зеркало натура, зеркало-с, самое прозрачное-с!» (6, 264). Символическое слово обращено не только к мыслям, но и чувствам человека, вызывает эмоциональные реакции.

Символизация героев осуществляется путем их соотношения с философской идеей романа, подключения к теме преступления и наказания. Типообразующим началом их является нравственно-идеологическая позиция, все они — носители определенных идей, активно определяющих их поведение и характер. Так, в Раскольникове особо активизированы лишь те свойства, которые согласованы с его идеей или находятся с ней в противоборстве. Разумихин говорит о нем: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются» (6, 165). Постоянное противоборство этих свойств способствует символическому восприятию чувств и действий Раскольникова, его «падения» и «воскресения».

Образ Сони символизирует идею святости. Самый физический облик Сони приледен в соответствие с этой идеей. Он построен на контрасте физической слабости и могучей духовной силы героини, которую, по мнению Достоевского, дает ей вера. Этот контраст особенно ярко обнаруживает себя в сцене чтения ею Нового завета и поражает Раскольникова. «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это бледное, худое и непривычное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза, могущие сверкать таким огнем, таким суровым энергическим чувством, в это маленькое тело, еще дрожавшее от негодования и гнева, и всё это казалось ему более и более странным, почти невозможным» (6, 248). Эта символизированная порт-

ретная зарисовка и воплощает идею веры, дающей человеку несокрушимую силу.

В портрете Свидригайлова подчеркнута его духовная опустошенность — возмездие за его аморальную жизнь («Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску. . .» — 6, 357). В облике старухи-процентщицы до предела сгущена идея ничтожества, морального и физического уродства. В Мармеладове акцентирована его внутренняя аморфность. Лебезятников воплощает доведенное до предела лакейство мысли, отсутствие самостоятельных убеждений. Житейски-практические и интимные отношения героев Достоевского приобретают подчиненное значение, на первый план выдвигаются идейные связи, испытание философско-этических позиций. Сюжетное действие романа в связи с этим приобретает символическую многозначность, воспринимается в разных значениях.

Символической заостренности характеров способствует укрупнение масштаба их личности, акцентное, обобщенное изображение их портретного облика. Достоевский очищает его от физических и бытовых подробностей. О внешности Раскольникова говорится лишь вскользь: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» (6, 6). Его портретный облик контрастирует со смыслом его идеи, а имя героя — с фамилией. Последующие рассредоточенные портретные детали передают безмерные страдания Раскольникова, символизируют процесс самого наказания.

Символической заостренности литературных характеров Достоевского способствует их мифологизация. Как неоднократно отмечалось, он проецирует библейские мифы на изображаемые характеры и ситуации и этим доводит их масштаб до всечеловеческого значения, рассматривает их с точки зрения вечных истин. Идейно-философским центром «Преступления и наказания» является сцена чтения Соне легенды о воскресении Лазаря из Нового завета. Эта сцена откровенно символизирована. Достоевский называет своих героев «убийцей и блудницей», соотносит их ситуацию с библейской легендой. Символический характер этой сцены подчеркнут также и ее необычным цветовым и психологическим колоритом. «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). Символическому восприятию сцены способствует психологическая обрисовка героев, гиперболизация их переживаний. «Раскольников обернулся к ней и с волнением смотрел на нее: да, так и есть! Она уже вся дрожала в действительной, настоящей лихорадке. Он ожидал этого. Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крестили его. Строчки мешались перед ней, потому что в глазах темно, но

она знала наизусть, что читала» (6, 251). Особый, приподнятый тон этой сцены, ее драматическая напряженность и колорит выводит ее за пределы житейского смысла в сферу символического восприятия. Общение героев происходит не только на уровне бытовых, но и на уровне сущностных связей, они заняты решением философских проблем. Достоевский изображает преимущественно идейные переживания и трагические чувства, часто доводит их до мифологических масштабов. Необычная атмосфера, предельная психологическая напряженность сцен идейного спора, уводящая от повседневных забот и занятий, способствует символической трансформации образов.

Для выявления скрытой сущности и возможностей идей Достоевский широко использует фантастический элемент, обладающий повышенной способностью к символической типизации. Фантастическая символика вполне органична для «пророческого» реализма писателя, способна раскрывать потенциальные возможности идей и явлений. На основе этих принципов создана символическая картина сна Раскольникова, воскрешающая его детские впечатления. Образы ее отличаются пластической отчетливостью, предметной конкретностью. В то же время она символизирует «идею» Раскольникова, один из вариантов ее возможного воплощения. Картина сна представляет собой миниатюрную новеллу со своим законченным сюжетом, имеющим экспозицию, завязку, кульминацию и развязку. Ее образы распределены на основе общей оппозиции романа — противопоставления идеи христианского гуманизма и индивидуалистического своеволия. С одной стороны, бессмысленно жестокий Миколка и поддерживающие его пьяные мужики, кабак и кладбище как символы бесчеловечного мира, с другой — церковь и старики, пытающиеся усюветить Миколку, повинно гибнущая «крестьянская ключонка» и страдания семилетнего мальчика, потрясенного жестокостью людей. Пьяный Миколка действует на основе того же принципа, что и Раскольников, убивающий старуху. В ответ на попытку усюветить его он отвечает: «Не трожь! Мне добро! Что хочу, то и делаю» (6, 48). Мораль Миколки оказывается родственной идее Раскольникова.

Особенности символики в «Преступлении и наказании» получили и психологическую мотивировку. Мир в романе представлен в основном через сознание Раскольникова. Его трагическое состояние и склонность к философскому пониманию жизни способствуют символическому восприятию событий. Он стремится разгадать общие законы, управляющие миром, и с этой точки зрения воспринимает отдельные события и факты, придает им особое значение. Достоевский отмечает, что Раскольников «. . . в последнее время стал суверен» (6, 52). Во всех явлениях он ищет скрытый смысл, предзнаменование своей личной судьбы.

Символическое мышление Достоевского «работает» в двух направлениях. С одной стороны, он превращает в символы отвлеченные идеи героев, придает им наглядный облик, показывая

различные варианты их бытования. Но в то же время он и «десимволизирует» понятия-символы, находя их аналоги в материальных явлениях действительности, и этим выявляет их истинный смысл. Ложные семиотизированные знаковые системы Достоевский развенчивает, переводя их на язык обыденной жизни народных обозначений. Раскольников, излагая свою теорию, символизировал ее основные понятия: «...„необыкновенный“ человек имеет право ... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть ... через иные препятствия...», «устрашить этих десять или сто человек», «перешагнуть через кровь» (6, 199, 200). Следователь Порфирий Петрович переводит эти формулы на язык «живой жизни»: «... полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан», «резать право имеют», «убить и ограбить» (6, 199, 202, 204).

Подобный же способ дискредитации Достоевский применяет и к теории Лужина. Когда речь заходит об убийстве процентщицы, Раскольников замечает ему: «По вашей же вышло теории!» (6, 118). Десимволизация понятий устраняет несоответствие между субъективными представлениями героев и их реальным смыслом.

Все сказанное выше приводит к выводу о реалистической природе символического мышления Достоевского. Его символические образы возникают на основе реальных ассоциаций и отражают закономерные связи внутренние однородных явлений, их типологию. В его романах при всем обилии символики генетически первичным является предметно-образный план. Символические образы, вырастая на его основе и не теряя связи с ним, в то же время становятся носителями нового смысла, намного превышающего объем их предметно-образного содержания. Символические параллели к эмпирическим образам включают их в глобальные мировые связи, дают им этико-философское объяснение. Их многозначность основана не на идее двоемирия — несовпадения мира явлений и мира сущностей, а на признании реальной многозначности жизненных явлений и раскрытии их внутренних возможностей. Диалектика реалистического символа у Достоевского базируется на его полисемии, уводящей в глобальный охват бытия. Для писателя характерна символизация философских идей, тенденций развития новых для русской жизни процессов. Символическая устремленность реализма отражала насущные потребности литературного развития России в пореформенную пору. Усложнение жизни и сознания людей, появление новых, во многом еще не понятых явлений и процессов требовало для своего художественного отражения новых форм реалистической поэтики. Обогащение возможностей реализма во многом было связано с освоением принципов символической типизации. Не случайно удельный вес символической поэтики заметно возрастает в произведениях Л. Толстого, Тургенева, Гончарова, Островского и особенно позднего Достоевского.

Н. А. ПОРТНОВА

К ПРОБЛЕМЕ ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ СТИЛЯ ДОСТОЕВСКОГО («БОБОК»)

Все чаще современная критика при анализе произведений искусства пользуется словом «парадокс» и производными от него. Конфликты и авторские решения, характеры и ситуации, особенности литературного процесса и читательского восприятия в зеркале критики тяготеют к понятию парадоксальности, соизмеримой с «парадоксальным» состоянием изображаемого мира.

Классические, в русской литературе, истоки традиции многообразны, но осмыслены мало, по большей части случайно. Не раз писали о парадоксальности мышления, личности и поведения Гоголя или Тютчева. На примере «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого недавно поставил проблему художественного парадокса П. К. Гей.¹ Следуя примеру С. Ваймана,² можно было бы написать об общественно-идеологическом и эстетическом «Парадоксе Достоевского» — тема имеет самые различные аспекты. Одни из них очевидны и в науке разработаны, например противоречивость мышления, личности писателя, который важнейшие свои идеи формулировал часто намеренно парадоксально: «В том моя воля, чтоб не иметь воли, ибо идеал прекрасен. В чем идеал? Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне осознать свое я — и отдать это всё самовольно для всех» (20, 192).

Важно подчеркнуть, что писатель считал этот тип сознания не исключительным: «Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех больше писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить» (16, 407).

Герой-парадоксалист, объективирующий в своем характере и поведении противоречивость особого рода, ставящий вопросы, на которые нет ответа, изучался многократно. Л. Гинзбург передает мнение Ю. Тынянова: «Достоевский работал психологической антизой, двумя крайними точками. Если брестера Ставрегина бьют по лицу, то брестер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех».³

¹ Гей П. «Крейцера соната» Л. Толстого как художественная многомерность. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1977, с. 129–130.

² Вайман С. Балзаковский парадокс. М., 1981.

³ Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 361.