

отнесение образов и частей по принципу параллельности или отталкивания и с помощью других композиционных приемов, по объему и степени завершенности наиболее адекватна стремлению Достоевского к объективному изображению духовного мира личности, соответствует отказу от вынесения ей однозначного приговора. Использование композиционных решений с максимальной эффективностью стало возможно в особенности в большом романе; начиная с «Преступления и наказания» они играют решающую роль в структуре художественного организма со сложной композицией, вмещающей и соотносящей «добро» и «зло», Христа и его антиподов и благодаря этому отражающей целостную картину современной писателю социально-психологической Голгофы.

Д. АРВАН

### «ПОРОГ» У ДОСТОЕВСКОГО

(Тема, мотив и понятие)

#### 1

Не случайно выбрала я темой значение порога<sup>1</sup> у Достоевского. Читая Достоевского постоянно в течение многих лет, я невольно обратила внимание, во-первых, на частое употребление им этого символического образа, а во-вторых, на ту значительность, которую он ему придает. Но когда я захотела разобраться в понятии порога у Достоевского, я заметила его сложность и многозначность, ибо в него входят значения, часто не отделимые одно от другого.

Что такое порог? Это пространство, определяемое как короткое, разграничивающее два места, но принадлежащее им обоим, одновременно и *вход*, и *выход*. Порог заставляет того, кто переступает, совершить действие, сделать шаг.

Термин «порог» у Достоевского относится к трем уровням — уровням *мотива*, *темы* и *понятия*. Как *мотив* порог — часто возвращающийся элемент, нужный писателю для структуры романа и для его эстетики. Как *тема* порог являет собой переход, стык, пересечение, встречу — будь то встреча с другим человеком (при приеме у себя или при нападении), или встреча с двойником. И наконец, порог представляет некую идеальную точку соединения прошлого и будущего и поддерживает у Достоевского *понятие* неосуществимого единения реальности и идеала.

Как *мотив* порог представляется нашему разумению местом двух измерений — горизонтальное измерение есть место перехода, а измерение вертикальное играет роль обрамления.

<sup>1</sup> О значении этого символа — «точки», где совершается кризис, — см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, с. 291—293.

В переходе через порог содержатся две возможности: продолжение движения или остановка. Таким образом, от того, кто переступает порог, требуется принять решение, а от писателя — выбрать особую технику романа, к которой, как мы увидим, Достоевский часто прибегал.

В самом деле, порог у него является излюбленным местом встречи, одним из движущих элементов развития романа. Так, в «Бесах», в главке VIII третьей главы первой части, рассказчик уходит от Кириллова: «Он проводил меня с фонарем до ворот, чтобы запереть за мной <...>. В воротах произошла новая встреча» (10, 95).

И главка IX третьей главы первой части, отмечающая появление Лебядкина в романе, начинается так: «Только что я занес ногу за высокий порог калитки, вдруг чья-то сильная рука схватила меня...» (10, 95). Как мы видим, порог исполняет в данном случае роль, аналогичную перемене сцены в театре, в полном согласии с переходом к новой главе. Здесь будет, пожалуй, кстати вспомнить, что самые ранние произведения Достоевского были драмами и что «театральный» характер его писания не раз подчеркивался.

Мы снова встречаемся с порогом как мотивом, способствующим драматизации: Достоевский употребляет его часто как рамку, общая неподвижность появляющемуся действующему лицу и получая, таким образом, время, чтобы запечатлеть его портрет во весь рост. В такой манере дано первое появление Николая Ставрогина: «Николай Всеволодович действительно был уже в комнате, он вошел очень тихо и на мгновение остановился в дверях, тихим взглядом окидывая собрание» (10, 145). Затем следует описание Николая Всеволодовича.

Но такие пороги, которые фигурируют, так сказать, в их прямом значении, у Достоевского наиболее редки. По большей части — и именно так они обретают свое эстетическое значение — у его порогов более многообразный смысл. Сцена в «Бесах», когда Варвара Петровна сталкивается лицом к лицу с Марьей Тимофеевной на церковной паперти, может нам помочь измерить эти наслоения значений, которые, начиная от значения простого, вызванного логикой повествования, приходят к значению, наиболее насыщенному коннотациями и символами.

В самом деле, в наиболее простом смысле Марья Тимофеевна пришла сюда, так как она ни в каком другом месте не может встретиться с Варварой Петровной: они женщины разной социальной среды, и это различие не допускает встречи в свете. Церковный порог — единственно возможное место для диалога между ними. Но хотя порог представляет вынужденное необходимость место, где соединяются на время — время, решающее в ходе повествования, — эти две противоположные фигуры богатой и бедной женщины, церковный порог есть также место встречи здравого ума (Варвара Петровна) и безумия (Марья Тимофеевна), гра-

ница между священным и мирским (внутренность церкви и паперть). И это также место, где тайно брака Ставрогина с Марьей Тимофеевной грозит разоблачение перед многочисленными свидетелями. Тем более что Марья Тимофеевна падает на колени перед Варварой Петровной и целует ей руку как раз в тот момент, когда подходит жена губернатора, лицо, в высшей мере представляющее именно тот строй понятий общества, который нарушается скандальным браком Николая Ставрогина и Хромоножки. К понятию порога как пространства присоединяется, как мы видим, понятие порога слова.

Этот собирательный аспект понятия проявляется в как бы плеонастических поступках действующих лиц: расставаясь с Шатовым после беседы с ним, Ставрогин, переступая порог двери, говорит ему: «Я к вам больше не приду». Здесь порог — место разрыва; становится нелегко отделить порог-мотив от порога-темы.

Порог иногда также символ запрета («табу»). Так рассказчик и Шатов слышат, как Лебядкин поднимается по лестнице и стучит в дверь. Он хочет войти, хочет громко и открыто сказать тайну. Он не сможет сделать ни того, ни другого: Шатов не открывает дверь, и Лебядкин, который начинает громко выдавать тайну, не успевает этого сделать: он не смог переступить ни порога двери, ни порога признания. Дверь закрыта, язык за зубами. Наслаивание двух запретов: реального и существующего лишь в душе — ненарушенное «табу». И Лебядкин спускается с лестницы, так и не войдя и не сказав того, что хотел. Таким образом, порог — это сосредоточение всех возможностей в романе (если бы Лебядкин успел высказаться, изменилось бы все развитие интриги).

Когда Достоевский пользуется образом порога, поражает самая способность писателя нарушать наиболее устойчивые черты этого образа-символа.

Порог, как сказано выше, по самому своему определению мал в пространстве, его пересечение человеком кратко во времени; но эти аспекты часто меняются — или потому, что пространство и время порога бесконечно расширяются (Раскольников, идущий убить, или Свидригайлов, идущий покончить с собой), или же потому, что незначительность размеров не предвещает краткости (Голядкин остается в течение трех часов на пороге гостиной Олсуфья Ивановича). Означая по существу движение, быстроту, развитие, порог у Достоевского часто представляет неподвижность, медленность, неизменность, «остановку» мгновения. Эти отклонения подчеркивают всю значительность образа порога.

Наступило время вспомнить, что в русском языке слово «порог» применяется также к водоворотам, к течениям, встречающимся в определенном месте, где происходит столкновение противоположных сил, равных по своей мощности и поэтому не побеждающих одна другую. Иначе один из потоков увлек бы за собой другой, уничтожив, таким образом, место их встречи.

Порог, следовательно, там, где два противоположных течения сбиваются в постоянной схватке, порождая все новые водовороты. Я прибавлю — и это важно для некоторых аспектов порога у Достоевского, — что водоворот, с одной стороны, углубляется при вращении, а с другой стороны, его средоточие остается совершенно неподвижным, как неподвижна точка средоточия тайфуна.

В русском языке значение слова «порог» перешло на название встречи противоположных сильных течений реки или потока потому, что очень рано возникла аналогия между порогом — местом перехода и порогом — местом столкновения. С другой стороны, образ бурливого порога обогатил самый термин новыми ассоциациями.

Переступить порог — значит совершить акт *перехода*. Этот переход может быть легким, трудным или невозможным. Трудность перехода порога может возникнуть по двум причинам: это или боязнь того, что стоит за ним, или же боязнь того, чем станет перешедший за порог. Здесь следует приять во внимание, что, собственно говоря, самого порога как места не существует. Малость пространства, называемого этим именем, такова, что нельзя перешагнуть только порог. Шаг захватывает часть места перед порогом и часть места за ним. Порог существует лишь как указание разграничения между «перед» и «за», и только в такой мере его можно считать местом.

Порог не только переход, но и перемена. Вот почему он не появляется как лишь чисто описательный элемент, имеющий назначение создать то, что называется «впечатлением реальности», или даже предпочтительный способ построения повествования.

Порог является той отправной точкой, исходя из которой ничто не останется таким, как было прежде. В нем угроза столкновения с другими, опасная угроза встречи с тем отрицаемым, но неизбежным *иным*, которое таится в самом человеке.

Оно таится в самом человеке, но лишь другой человек может помочь это осознать, — тот другой, который имеет право это сделать. В «Бесах» есть второстепенный персонаж, Алексей Егорович, старый слуга Ставрогина. Это человек строгих нравов, читающий Писание, посивший на руках Ставрогина, когда тот был ребенком; следовательно, он выступает как символ религии и невинности не своей собственной, но невинности Николая Ставрогина. И в то время, как этот последний переодевается, чтобы выйти в дождливую ночь, Алексей Егорович его предостерегает: «По чрезвычайному дождю грязь по здешним улицам нестерпимая...» Не отвечая, Ставрогин «молча вышел в коридор в сопровождении Алексея Егоровича. Из коридора вышли на узкую каменную заднюю лестницу и спустились в сени, выходящие прямо в сад <...> в темный, как погреб, отсыревший и мокрый старый сад <...> узенькие песочные дорожки были топкие и скользкие».

Алексей Егорович шел на три шага впереди и освещал фонариком дорогу. Он сказал: «Если изволили предпринять путь отдаленный, то докладываю, будучи неуверен в здешнем пародийке, в особенности по глухим переулкам, а паче всего за рекой...» И так как Николай Всеволодович все же идет своей дорогой, он говорит: «Благослови вас бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел». Уже перешагнув через порог, Ставрогин внезапно останавливается. И «Алексей Егорович твердо повторил свое желание <...>. Николай Всеволодович запер дверь, положил ключ в карман и пошел по проулку, увязая с каждым шагом вершка на три в грязь...» (10, 183—184). Обращенные к нему слова Ставрогина не остановили — он уже переступил через порог и уходит, а грязь, в которой он увязает, имеет не только реальное, но и символическое значение.

В «Двойнике» Голядкин идет к доктору. Идет по своему собственному побуждению, он не стоваривался с доктором о визите, никто не заставляет его идти, но он сам этого хочет. Хочет, но боится. Поднявшись на самый верх лестницы и даже уже дернув за шнур звонка, Голядкин делает шаг назад. Он собирается спуститься по лестнице, он не хочет переступить порога. По слуга открывает дверь, и Голядкин принужден войти, переступить этот тающий опасностью порог: будь Голядкин один, он бы еще смог бежать, но перед лицом слуги уже не может этого сделать. Итак, он входит в кабинет Крестьяна Ивановича, где притаилась правда, та правда, которая уже известна Голядкину, за которой он пришел и которую он в то же время отвергает, — в этом смысл его стремления бежать из докторского кабинета, где будет поставлен без слов (заметим это) диагноз: безумие. Переступившего порог Голядкина ждет встреча лицом к лицу с самим собой. Впрочем, и все повествование в «Двойнике» является медленным и постепенным переходом через некий порог: от нормальности к безумию.

Функция порога, понимаемого как угроза, выражена решительным образом в «Бесах» два раза. В видении Матрешы, подорванной насилью и покончившей с собой, Матрешы мертвой, стоящей на пороге с поднятым кулачком («на ее лице было такое отчаяние, которое невозможно было видеть в лице ребенка»), — угроза, через которую переступить невозможно. И Ставрогин в своей «Исповеди» прибавляет: «... мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге» (курсив наш, — Д. А.), потому что этот преграждающий путь порог делает невозможным какое-либо прощение. Матреша на пороге Ставрогина приводит его к тому, что Тихон называет «большим грехом», грехом против надежды, т. е. к самоубийству (11, 18, 22).

Другая певинная жертва, убитая Марья Тимофеевна, лежит, вся истыканная ножом, на пороге своего дома. И Матреша, и Марья Тимофеевна запечатлевают бесповоротностью смерти бесповоротную судьбу Николая Всеволодовича. Марья Тимофеевна,

лежащая поперек порога (видение горизонтальное), и Матреша, стоящая на пороге Ставрогина (видение вертикальное), образуют крест. И крест этот Ставрогин (а по-гречески «ставрос» — крест) должен будет нести до своей Голгофы.

Но у Достоевского переход через порог не означает только индивидуальное внутреннее потрясение. Он знаменует также нарушение общественных норм. Так, Голядкин, скромный писмоводитель канцелярии, влюбленный в красавицу Клару Олсуфьевну, дочь его высокопоставленного «покровителя», отправляется на бал, куда он не был приглашен. Этот бал устраивает его превосходительство в честь Клары. Голядкин проникает в дом с черного входа — и вот он в сенях, перед дверью, на пороге, где стоит в перешительности два часа, два с половиной, три часа, пока, побуждаемый внутренним возмущением против сильного мира сего, не решается его переступить: «Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале <...> стоит он теперь — даже странно сказать — стоит он теперь в сенях <...> стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами <...> скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве *постороннего зрителя*. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти. . . почему же не войти? *Стоит только шагнуть, и войдет*, и весьма ловко войдет. Сейчас только, — выстаивая, впрочем, уже третий час на холоде, между шкафом и ширмами <...> цитировал он, в собственное оправдание свое, одну фразу блаженной памяти французского министра Виллеля, что „всё, дескать, придет своим чередом, если выждать есть сметка“. Фразу эту вычитал господин Голядкин когда-то из совершенно посторонней, впрочем, книжки, но теперь весьма кстати привел ее себе на память. Фраза, во-первых, очень хорошо шла к настоящему его положению, а во-вторых, чего же не придет в голову человеку, выжидающему счастливой развязки обстоятельств своих почти битые три часа в сенях, в темноте и на холоде?» (1, 131. — Курсив наш, — Д. А.). У Голядкина малодушие сочетается с удивительной смелостью, которая может показаться патологической. По временам на него находят приступы странной дерзости. Он уже устроил скандал у родителей красавицы Клары Олсуфьевны, и его выпроводили. Но теперь нарушение общественных приличий оказывается одновременно переходом через внутренний порог, ведущий к обострению его безумия. Ведь при выходе с бала, откуда его изгнали, перед ним предстает в спящей ночи его двойник, Голядкин-младший, который больше с ним не расстанется. Вот почему переход через этот двойной порог так долго не совершался.

Именно здесь Достоевский, впервые в своем творчестве, вводит имя самозванца Гришки Отрепьева. В первоначальной версии «Двойника» в длинных подзаголовках и в текстах, вычеркнутых Достоевским, он развивал ряд мыслей о Гришке Отрепьеве. Так,

и в письме Голядкина относительно самозванца говорится, что в наше время самозванец никак не может преуспеть, — так как мы живем не в лесу. Это голос самозванца, рождающегося в нем самом, голос Голядкина-младшего. Нарушение общественных норм, которое совершает Голядкин, прощаясь на бал его превосходительства, рождает двусмысленность в нем самом, его суждения приобретают порой политический смысл, хотя и не лишены патологического характера.

И Ставрогин, входя в комнату Марьи Тимофеевны, не только совершает нарушение общепринятых норм, но и совершает грех с точки зрения близкого к славянофильской мысли Достоевского. Марья Тимофеевна спит. «Гость неслышно притворил за собой дверь и, *не сходя с места*, стал рассматривать спящую» (курсив наш, — Д. А.). В этой комнате, с этого порога, Ставрогин видит все вещи, характерные для старой России, вещи обихода Марьи Тимофеевны: образ с лампадкой, колоду карт, зеркальце, песенник, сдобную булочку и две книжки с картинками, одна из них сборник нравоучительных рыцарских рассказов. Достоевский продолжает: «Николай Всеволодович не простоял и минуты, она вдруг проснулась, точно почувствовав его взгляд над собою, открыла глаза и быстро выпрямилась. Но, должно быть, что-то странное произошло и с гостем: *он продолжал стоять на том же месте у дверей; неподвижно и пронзительным взглядом, безмолвно и упорно всматривался в ее лицо*. Может быть, этот взгляд был излишне суров, может быть, в нем выразилось отвращение, даже злорадное наслаждение ее испугом, — если только не померещилось так со сна Марье Тимофеевне; но только вдруг, после минутного почти выжидания, в лице бедной женщины выразился совершенный ужас; по нем пробежали судороги, она подняла, сотрясая их, руки и вдруг заплакала, точно как испугавшийся ребенок; еще мгновение, и она бы закричала. Но гость опомнился; в один миг изменилось его лицо...» (курсив наш, — Д. А.). Сперва начинается диалог, когда Ставрогин утешает, а Марья Тимофеевна робеет. Затем она «наконец не то что успокоилась, а как бы решилась». Как только Марья Тимофеевна сказала Ставрогину: «Слушайте, вы: читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?», — не отдавая себе отчета в значении этого вопроса, она предложила Ставрогину вновь переступить через порог: «Я прошу вас, князь, встаньте и войдите <...>. Я все пять лет только и представляла себе, как *он* войдет. Встаньте сейчас и уйдите за дверь, в ту комнату. Я буду сидеть, как будто ничего не ожидая, и возьму в руки книжку, и вдруг вы войдите после пяти лет путешествия. Я хочу посмотреть, как это будет». Но Ставрогин отказывается вновь войти — и этим все решается. Марья Тимофеевна кидает ему обвинение: «Самозванец! Тот, кого она считала своим князем, сказочным царевичем, — не он: «А кто тебя знает, кто ты таков и откуда ты выскочил! <...> Весь ваш обман насквозь вижу, всех

вас до одного понимаю! <...> Только мой — ясный сокол и князь, а ты — сыч и купчишка! <...> И чего ты тогда струсил, пошел-то? <...> Прочь, самозванец! <...> Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!» (10, 214—215, 217—219).

Она ясно видит теперь, что Ставрогин — самозванец, который хочет завладеть Россией, а ей грозит невидимым ножом, — прозрение того, что ее зарежет каторжник Федька. Этот самозванец хочет увести ее в горы Швейцарии, ее, дочь старой России, почитательницу монастырей и святых икон... И Марья Тимофеевна кричит ему с крыльца: «Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!» (10, 219).

Порог и здесь знаменует «откровение», «разоблачение». С порога Николай Всеволодович смотрит на Марью Тимофеевну и на предметы того мира, куда ему отныне заказан вход. Видя его на пороге, Марья Тимофеевна осознает его «самозванство». Стоя на пороге, она проклинает его самым страшным в ее понимании проклятием. И Ставрогин бросается в темноту, где грязь и лужи. Он отвергнут тем миром, господином которого себя считал. Убийство Марьи Тимофеевны не снимает отлучения, потому что этот порог прегражден навсегда ее телом, истыканным ножом.

2

Человеку свойственно нередко колебаться на пороге действия, раздваиваясь между «да» и «нет», между решением положительным и отрицательным. Сколько персонажей у Достоевского олицетворяют это колебание, и не задуманы ли они, каждый из них, как своего рода порог, как столкновение противоречий? Одни из них переступают этот порог, как Раскольников, другие, как Голыдкин, решаются переступить его после нескольких часов ожидания, третьи выжидают — для того чтобы переступить порог, им нужно все пространство романа. Наделенные резко противоречивыми склонностями, они являются сами для себя порогом-водворотом, невидимый центр которого неподвижен, порогом-водворотом, который приводит их к самоуничтожению, будь то самоубийство или безумие. Мучающие их противоречия бывают то политическими, то социальными, то философско-метафизическими, но в романе всегда звучит тема порога, всегда выражается идея невозможного единства «за» и «против», всегда возникает образ пространства—времени, отрицающий основную двойственность героя, но и существующий лишь благодаря ей.

Таков Аркадий Долгорукий в его социальной модальности и психологических составных элементах: внебрачный сын богатого помещика Версилова от его крепостной, он находится на «стыке», на пороге двух социальных слоев, получив от них двойственную наследственность. Его мать говорит ему «вы». Он и «подросток»,

т. е. на пороге двух возрастов, он еще не переступил этого рубежа и поэтому не чувствует себя взрослым, в нем еще живы детские побуждения, от которых он старается отделаться в течение всего хода действия романа. У этого сына крепостной есть «законный» отец, скромный человек, чью фамилию он носит, а фамилия эта напоминает одну из виднейших в старой России: Долгорукий.

Версилов же непрестанно, то на деле, то в мыслях, переступает через границу, отделяющую Россию от Европы. Он оказывается европейцем в России и русским в Европе, и он справляется с этой проблемой очень по Достоевскому, заявляя, что, будучи русским, он оказывается в Европе «единственным европейцем». Таким образом, он хочет быть порогом, соединяющим несходные традиции, тенденции, политические установки.

Персонажем-порогом по преимуществу является и Иван Карамазов. Нерешающийся отцеубийца, богоубийца в теории, он представляет собой физическую опору этого колебания между «за» и «против», «место» развертывания противоречивых аргументов, человека, парализованного противоречивостью своих напряженных побуждений. Нетрудно провозгласить, что «все дозволено». До него это уже сделал Раскольников, причем его размышления были скорее драматическими, чем трагическими. Иван — персонаж подлинной трагедии, он не может согласиться быть одновременно и одним и другим и в качестве двойного порога противоположных возможностей чувствовать себя объектом встречи враждебных друг другу сил. В конце концов они разрушают его рассудок. Он не переступит ни одного порога, но найдет убежище в мире, не знающем границ, в мире безумия.

Порог, который может казаться защитой, на самом деле — место опасное. Далеко не являясь «питом», изоляцией внутреннего мира от мира внешнего, он пропускает через себя все угрозы, реальные или фантастические.

Вельчанинов в «Вечном муже» боится человека, ему незнакомого, встречаемого им на каждом шагу. Однажды вечером, когда он заснул, «ему снились какие-то странные сны <...>. Дело шло об каком-то преступлении, которое он будто бы совершил и утаил и в котором обвиняли его в один голос *беспрерывно входившие* к нему откуда-то люди. Толпа собралась ужасная, но люди всё еще не переставали входить, так что и дверь уже не *заговаривалась*, а стояла настежь. Но весь интерес сосредоточился наконец на одном странном человеке, каком-то очень ему (Вельчанинову, — Д. А.) когда-то близком и знакомом, который уже умер, а теперь почему-то вдруг тоже *вошел к нему*». Следовательно, эта толпа, этот незнакомец свободно проникают в помещение — никакой порог его не защищает от этого обличительного вторжения. Но внезапно, все в том же сне, рождаются три удара в колокольчик. Они пробуждают Вельчанинова, и он бросается к хорошо закрытым дверям. Но запоры оказываются тщетными перед его

страхом, и порог еще раз упраздняется — Вельчанинов идет к окну, видит на тротуаре незнакомца, видит, как он переходит через улицу, проходит в ворота. «Он ко мне идет», — быстро промелькнуло у Вельчанинова, и вдруг, стремглав <...> пробежал он в переднюю к дверям и — затих перед ними, замер в ожидании, чуть-чуть наложив вздрагивавшую правую руку на заложенный им давеча дверной крюк и прислушиваясь изо всей силы к шороху ожидаемых шагов на лестнице. Сердце его до того билось, что он боялся прослушать, когда взойдет на цыпочках незнакомец <...>. Из-за затворенной двери он угадывал каждое движение незнакомца. „А! вот он всходит, взомел, осматривается, прислушивается вниз на лестницу; чуть дышит, крадется... а! взялся за ручку, тянет, пробует! рассчитывал, что у меня не запорто!“ (9, 15, 17. — Курсив наш, — Д. А.).

Здесь дверь обретает прозрачность, становится зеркалом, потому что с другой стороны створки, «действительно, всё так, наверно, и должно было происходить, как ему представлялось: кто-то действительно стоял за дверьми и тихо, неслышно пробовал замок и потягивал за ручку» (9, 18). Вельчанинов резко отворяет дверь: человек здесь. Дверь была упразднена тайным миметизмом. Уже когда он завидел незнакомца, переходящего через улицу «на цыпочках», он пробежал тоже «на цыпочках» в переднюю. Встреча лицом к лицу, которая будет происходить в течение всего романа, рождается из этой темы отражения. Порог играет здесь роль оси симметрии: разделение между человеком, которому угрожают, и человеком, угрожающим ему, сводится на нет, первый точно знает все невидимые жесты второго. Порог, в той мере, в какой он предохраняет особую подлинность того, кто за ним находится, упраздняется, обретает прозрачность: палач Трусоцкий мстит за то, что он был жертвой, и вновь превращается в жертву своего палача.

3

Несколько раз выше говорилось о том, что порог по самой своей природе должен быть перейден. Парадоксальным образом он воспринимается, будучи пределом, разделительной линией, лишь в связи с шагом и действием, которые его *отменяют*, отбрасывают в прошлое. Но ряд персонажей Достоевского пытаются отрицать необходимость перехода, находят убежище в смерти или безумии. Перед этим они пытаются застыть в виде воплощенного противоречия — на своего рода вечном пороге.

Так, Ставрогин — центр тяжести, точка измерения противоположных сил — приведен к бездействию, выраженному его каталептическим состоянием, когда он спит сидя. Он олицетворяет собой «прежде» и «потом», сведенные к неподвижности, к непереходу. Отказываясь от чужого воздействия, отказываясь быть

орудием других, он застывает в неподвижности, которая и есть его убежище, которая сама по себе есть порог, прегражденный навеки двойным видением Марьи Тимофеевны и Матрешки. Так что остается единственный выход там, *наверху*, в комнатке, где мать нашла его в петле той *вертикальной* веревки, на которой он повесился.

Ибо точно так же как постоянное настоящее время есть грамматическая фикция, бесконечная остановка на пороге — в смысле пространственном, как у Голядкина, или умственном, как у Ставрогина или Ивана Карамазова, — представляет собой логическую невозможность в рассказе, даже если порог может на мгновение сосредоточить в себе, соединить всю совокупность времени. Характерны слова, которые Достоевский вкладывает в уста рассказчика в момент, когда Ставрогин стоит на пороге гостиной Варвары Петровны, а она велит ему ответить, не сходя с места, жена ли ему Марья Тимофеевна: «... настоящая минута действительно могла быть для нее из таких, в которых вдруг, *как в фокусе*, сосредоточивается вся сущность жизни, — всего прожитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего» (10, 145. — Курсив наш, — Д. А.).

Подобные мгновения, когда время как бы приостанавливается, являются исключением, в остальные часы беспощадная цепь причин и следствий продолжает разворачиваться постоянно и непреклонно.