

Ж
С
М
Л
Р

З
Ч
П
Ч
Г
Ф
С
Л
П
Н
П

М
С
Е
Р
С
Н
Я
К
У
Г
К
С
Н
М
Г
Л
Т
Д
М
Е
С
Л
Т

ственных произведений. «Дневник писателя» стал для него своеобразной трибуной, с которой он выступал по всем злободневным вопросам европейской и русской общественно-политической и культурной жизни. В «Дневнике писателя» Достоевский по-прежнему развивал идеи почвенничества, однако с течением времени его взгляды все больше «правели», сближаясь, с одной стороны, со славянофильством, а с другой — с официальной идеологией. Это издание имело огромный общественный резонанс и упрочило славу Достоевского и как писателя, и как общественного деятеля. Внешним свидетельством этого явилась дружба Достоевского с К.П. Победоносцевым, будущим обер-прокурором Священного Синода.

Последним крупным произведением Достоевского, завершающим его великое романное «пятикнижие», стали «Братья Карамазовы» (1879–1880), где получили окончательное и гениальное художественное воплощение все важнейшие идеи зрелого творчества писателя. Особенно широкое распространение получила «поэма о великом инквизиторе», часто бытующая отдельно от романа и породившая, благодаря своему неисчерпаемо глубокому содержанию, множество филологических и литературоведческих интерпретаций (см. сб. «О Великом инквизиторе», сост. Ю. Селиверстовым. М., 1991).

Последним, уже предсмертным триумфом Достоевского стала его речь о Пушкине на Пушкинских празднествах в Москве 1880 г., встреченная всеми слушателями с необыкновенным энтузиазмом. Ее можно воспринимать как завещание Достоевского, последнее исповедание его заветной мысли о «всечеловечности, всепримиримости» русской души и о великой исторической миссии России — объединении во Христе всех народов Европы.

Анализ романа «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Художественное своеобразие стиля Достоевского. «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительности»³ — так определял свой творческий метод сам писатель. Действительно, эпитет «фантастический» в том значении, в котором его употреблял Достоевский, достаточно четко характеризует отличие его прозы от критического реализма Толстого и Тургенева. Речь идет, конечно, не о явном присутствии чудесного в романных сюжетах, но о «фантастичности» самой их художественной ткани вследствие сочетания в ней несовместимых, на первый взгляд, черт: острого детективного сю-

³ Достоевский Ф.М. Письма. 1832–1881. Т. I–IV. М.-Л., 1928–1959. Т. II. С. 169.

жета и развернутых философских диалогов, евангельского текста и скабрёзных анекдотов, газетного фельетона и исповедального письма. В причудливых сплетениях являются у Достоевского такие начала, как комическое и трагическое, сентиментальное и ужасное, натуралистически бытовое и мистическое.

«Фантастично» и само построение сюжета «Преступления и наказания». Если в обычном детективе весь интерес повествования заключен в разгадке тайны преступления, то «Преступление и наказание» представляет собой некий «антидетектив», где преступник известен читателям с самого начала. В его тайну проникают также один за другим чуть ли не все герои романа, включая и самого следователя Порфирия Петровича. Однако при этом все посвященные, видя невыносимость нравственных мучений Раскольникова, сочувственно расположены к нему и ждут, когда он сам раскается и сделает явку с повинной. Внимание читателя переносится, таким образом, с внешней канвы сюжета на душевное состояние преступника и на идеи, приведшие его к преступлению.

Художественное время романа также не поддается обычному измерению. С одной стороны, оно необычайно насыщено событиями, а с другой — иногда вообще перестает ощущаться, «гаснет в уме» героев. Трудно поверить, что все сложное действие романа вмещается в рамки двух недель. Ритм времени то замедляется, то бешено ускоряется. В течение одного дня часто свершается столько событий в душевной жизни героя, сколько реальному человеку достало бы на целую жизнь. (К примеру, во второй день по выздоровлении от горячки Раскольников утром беседует с приехавшими к нему сестрой и матерью, уговаривая их порвать с Лужиным. Тут же знакомит их с внезапно пришедшей к нему Соней. Далее он идет вместе с Разумихиным знакомиться с Порфирием, который вызывает его на подробный рассказ о его теории и приглашает его на завтра для решительного объяснения, означающего для героя жизнь или смерть. По возвращении домой он встречается с мещанином, «человеком из-под земли», который бросает ему в лицо: «Убивец!», и переживает весь ужас разоблачения. После этого герой видит кошмарный сон о своем убийстве и, проснувшись, видит Свидригайлова, с которым неожиданно вступает в длительную философскую беседу. Потом он вместе с пришедшим Разумихиным идет к своим родным и провоцирует их окончательный разрыв с Лужиным. Но вместе с тем сам не может более выносить их близости и внезапно от них уходит, сказав при выходе Разумихину, что уходит навсегда. Прямо от родных он направляется в первый раз к Соне, заставляет ее рассказать о себе, затем просит прочесть о воскресении Лазаря и подготавливает ее к тому, чтобы открыться ей в свершенном преступлении. Все эти события уместились в пределах одного дня.)

Вместе с тем романное действие часто прерывается длинными внутренними монологами и развернутыми описаниями душевного

состояния героев. В иную минуту в воспаленном мозгу героя проносятся вихрь мыслей и идей, а в следующий момент он впадает в беспамятство, как это случается с ним после совершения убийства. В горячке «иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит, в другой раз — что все тот же день идет» [6; 92]. Даже когда бред кончается и Раскольников видимо поправляется, он не приходит в себя до конца и на протяжении всех последующих глав продолжает пребывать в лихорадочном, полубредовом состоянии. Такие провалы во «вневременность» наравне с интенсификацией романного времени предопределяют его «катастрофичность» и иноприродность реальному.

Фантастична и вся действительность романа, которую Достоевский намеренно сближает со сновидением. Реальность часто кажется героям осуществлением болезненного сна, а сновидение «оживляет» идеи и чувства, «недоволоптившиеся» в реальности. Как во сне идет на преступление Раскольников. Потом, в конце третьей части, уже в зловещем кошмаре, ему снится, будто он осужден совершать свое убийство вечно. Внезапный приход Свидригайлова кажется ему продолжением этого сна, тем более что тот выговаривает в беседе его самые заветные и потаенные мысли. Все это заставляет Раскольникова даже усомниться в реальности своего собеседника.

Каждая деталь в романе, каждая встреча или поворот событий при полном реалистическом правдоподобию часто отбрасывают мистические тени или приобретают значение роковой непреложности. Неожиданные случайности (вроде случайно подслушанной Раскольниковым на площади фразы, что на следующий день Лизаветы не будет дома) вовлекают его в преступление, «точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» [6; 58]. Знамательны, символичны и все подробности убийства, что нимало не противоречит той реалистической выпуклости, с которой они навсегда запечатлеваются в сознании читающего. Чего стоит только один сюжет с топором, для которого Раскольниковым была приготовлена специальная петля под пальто, под левой мышкой, чтобы удобнее было сразу его выхватить — в результате чего лезвие должно было прилегать под пальто прямо к его сердцу. Однако когда герой перед самым убийством спохватывается о хозяйском топоре, — того не оказывается на месте, что грозит разрушить весь его тщательно продуманный замысел. «Вдруг он вздрогнул. Из каморки дворника, бывшей от него в двух шагах, из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза... Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки... «Не рассудок, так бес», — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно» [6; 59–60]. (Позже Раскольников будет утверждать Соне, что «старушонку черт убил», а не он.) Смертельный удар старухе Раскольников наносит обухом топора так, что лезвие при этом обращено к нему самому — это как бы знак того, что Раскольников одновременно наносит непоправимый

удар и себе и скоро окажется жертвой своего же убийства⁴. Лизавету же Раскольников убивает острием, как бы отводя от себя удар, и действительно, от Лизаветы далее тянется спасительная для Раскольникова нить к Соне Мармеладовой, чей крест был на невинно убитой. Затем именно по Евангелию Лизаветы будет читать Соня Раскольникову о воскрешении Лазаря. Еще один пример символической детали: Когда Раскольникову прохожие подадут, как нищему, двугривенный, разжалобившись его оборванным видом и полученным им грубым ударом кнута, он презрительно бросает монетку в воду: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [6; 90].

Фантастичны у Достоевского и сами характеры героев — в том же смысле, в каком в «Преступлении и наказании» Свидригайлов находит «фантастическим» лицо мадонны: «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза?» [6; 369]. Такое парадоксальное соединение несоединимого (небесной красоты и болезненного надрыва) типично для мышления Достоевского. На подобном оксюморонном совмещении противоположностей построены все характеры «Преступления и наказания»: благородный убийца, целомудренная блудница, шулер-аристократ, пропойца-чиновник, проповедующий Евангелие. Все они впечатляют «фантастичностью своего положения» [6; 358]. Причудливо сплетаются в таких натурах высокие идеалы с порочными страстями, сила и бессилие, великодушие и эгоизм, самоуничужение и гордость. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил... Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» — эти слова из «Братьев Карамазовых» как нельзя лучше характеризуют новое понимание человеческой души, привнесенное Достоевским в мировую культуру.

Герои Достоевского отличаются необыкновенно эксцентричным и болезненным характером и находятся в постоянном нервном возбуждении. Вместе с тем, в силу удивительной психологической схожести, они быстро угадывают мысли, чувства и даже идеи друг друга. Это и создает в романах Достоевского феномен *двойничества*, бесконечного в своих разновидностях и вариациях. Неустойчивость и сложность характеров Достоевского усугубляется также тем, что герои всегда изображаются вне определенного социального статуса — как «выпавшие» из своего сословия (как Раскольников, Мармеладов, Катерина Ивановна и даже богач Свидригайлов, который проводит время в самых сомнительных уличных компаниях Петербурга). Не имеют герои Достоевского и повседневной занятости: ни один из них не трудится,

⁴ Впервые обратил внимание на эту деталь Г.Мейер в книге «Свет в ночи» (О «Преступлении и наказании»: Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967).

добывая себе пропитание (кроме Сони Мармеладовой, однако вряд ли можно назвать естественным тот уродливый способ, которым она достает деньги, постоянно думая о самоубийстве. Отметим тем не менее, что собственно «на панели» Соня не показана в романе нигде). Напротив, на протяжении всего романа они пребывают в некоем «взвешенном» состоянии, ведя друг с другом долгие и страстные беседы, в которых они выясняют отношения или спорят о «последних» мировоззренческих вопросах: о бытии Бога, о вседозволенности и границах человеческой свободы, о возможностях коренного переустройства мира. Центральные герои в романах Достоевского — это всегда герои-идеологи, захваченные некоей философской проблемой или идеей, в решении или осуществлении которой сосредоточивается для них вся жизнь. Всех их как нельзя лучше характеризует фраза, сказанная об Иване Карамазове: «... душа его бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» [14; 76]. К разрешению этой «великой» мысли стремятся и весь роман, и в достижении этой цели главному герою помогают все остальные. Поэтому все зрелые романы Достоевского — *философские* по своему основному конфликту.

М.М. Бахтин в своем знаменитом труде «Проблемы поэтики Достоевского» понимает каждого персонажа как воплощение особой, самостоятельной идеи, и всю специфику философского построения романа он видит в *полифонии* — «многоголосье». Весь роман строится, по его мнению, как бесконечный, принципиально незавершимый диалог равноправных голосов, одинаково убедительно аргументирующих каждый свою позицию. Авторский голос оказывается лишь одним из них, и у читателя сохраняется свобода с ним не соглашаться.

Но вместе с тем романы Достоевского могут быть названы и *психологическими*. Вопрос о психологизме Достоевского необычайно сложен, тем более что сам писатель не хотел применять к себе этого понятия: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [27; 65]. Эта фраза, столь часто цитируемая и столь противоречивая на первый взгляд, нуждается в особом истолковании. Почему исследование «всех глубин» в человеческой душе не относится к явлениям психологизма? Дело в том, что этой фразой Достоевский пытался противопоставить себя современным ему писателям-реалистам и указать, что он изображает принципиально иной, нежели они, пласт человеческого сознания. Определить, какой именно, позволяет точнее всего христианская антропология, согласно которой существо человека троячно и состоит из тела, души и духа. К *телесному* («соматическому» по богословской терминологии) уровню относятся инстинкты, роднящие человека с животным миром: самосохранения, продолжения рода и т.д. На *душевном* («психическом») уровне расположено собственно человеческое «я» во всех его жизненных проявлениях: беско-

нечный в своем разнообразии мир чувств, эмоций и страстей, то есть всевозможные любовные переживания, эстетическое начало (восприятие красоты), склад ума со всеми его индивидуальными отличиями, гордость, гнев и т.д. На последнем же, *духовном* («пневматическом») уровне находятся интеллект, понятие о добре и зле (категории нравственности) и свобода выбора между ними — то, что делает человека «образом и подобием Божиим» и что объединяет его с миром духов. Здесь и встают перед человеком экзистенциальные проблемы — «тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [14; 100]. Этот третий пласт наиболее скрыт, ибо в повседневности человек живет прежде всего душевным миром, ибо суета и пестрота ярких сиюминутных впечатлений заслоняют от него последние вопросы бытия. На духовном уровне человек сосредоточивается только в экстремальных ситуациях: перед лицом смерти или в минуты окончательного определения для себя цели и смысла своего существования. Именно этот уровень сознания («все глубины души человеческой») и делает Достоевский предметом пристального и бесстрашного анализа, рассматривая прочие уровни только в их отношении к последнему. В этом плане он действительно «не психолог», а «реалист в высшем смысле» (или, говоря языком богословия, «пневматик»).

Отсюда и вытекает принципиальное различие изображения мира и человека у Достоевского и у Толстого с Тургеневым, которые сосредотачиваются на душевной, «психической» стороне жизни во всем ее богатстве и полноте. Мы найдем в их произведениях неисчерпаемый океан чувств, разнообразие сложных характеров и красочное описание жизни во всех ее проявлениях. Но при всей неповторимости индивидуальных чувств «вечные вопросы» стоят перед каждым одни и те же. На духовном уровне принципиальное различие в характерах исчезает, становится не важным. В кризисные моменты жизни психология самых разных людей унифицируется и почти совпадает. Во всех сердцах разыгрывается та же самая борьба Бога с дьяволом, только на разных ее стадиях. Так объясняется однообразие характеров у Достоевского и столь распространенное в его романах «двойничество».

Своеобразием психологизма у Достоевского определяется и специфика его сюжетных построений. Для активизации у героев духовного пласта сознания Достоевскому необходимо выбить их из привычной жизненной колеи, привести в кризисное состояние. Поэтому динамика сюжета ведет их от катастрофы к катастрофе, лишая их твердой почвы под ногами, подрывая экзистенциальную стабильность и вынуждая вновь и вновь отчаянно «штурмовать» неразрешимые, «проклятые» вопросы. Так, все композиционное построение «Преступления и наказания» можно описать как цепь катастроф: преступление Раскольникова, приведшее его на порог жизни и смерти, затем катастрофа Мармеладова, последовавшие вскоре за ней безумие и смерть Катерины Ивановны и, наконец, самоубийство Свидригайлова. В предыстории

к романному действию рассказывается также о катастрофе Сони, а в эпилоге — матери Раскольниковова. Из всех этих героев лишь Соне и Раскольникову удастся выжить и спастись. Промежутки между катастрофами заняты напряженнейшими диалогами Раскольниковова с прочими персонажами, из которых особенно выделяются два разговора с Соней, два со Свидригайловым и три с Порфирием Петровичем. Вторая, самая страшная для Раскольниковова «беседа» со следователем, когда тот доводит Раскольниковова чуть ли не до помешательства из расчета, что тот выдаст себя, является композиционным центром романа, а разговоры с Соней и Свидригайловым, обрамляя его, располагаются по одному до и после.

Заботясь о занимательности сюжета, Достоевский прибегает также к приему умолчания. Когда Раскольников отправляется к старухе на «пробу», читатель не посвящен в его замысел и может только догадываться, о каком «деле» он рассуждает сам с собой. Конкретный замысел героя раскрывается только через 50 страниц от начала романа, непосредственно перед самым злодеянием. О существовании же у Раскольниковова законченной теории и даже статьи с ее изложением нам становится известно лишь на двухсотой странице романа — из разговора Раскольниковова с Порфирием. Точно так же лишь в самом конце романа мы узнаем историю отношений Дуни со Свидригайловым — непосредственно перед развязкой этих отношений. Подобная недоговоренность рассчитана на эффект первого прочтения, который был и остается типичным для всех беллетристических романов и которому придавал важное значение сам Достоевский, стремясь расширить круг своих читателей и увлечь их прежде всего сюжетом, а потом уже философской проблематикой диалогов.

Четко ограниченное число действующих лиц, концентрация действия во времени, стремительный ход развития сюжета, изобилующего напряженными диалогами, неожиданными признаниями и публичными скандалами, — все это позволяет говорить о ярко выраженных драматических чертах прозы Достоевского, на что обратил внимание еще поэт и философ-символист Вяч. Иванов, писавший о романах Достоевского как о «романах-трагедиях».

Образ Петербурга в романе. Герои в романах Достоевского изображаются фактически вне контекста обыденной жизни. Быт изображается Достоевским скорее как «антибыт» (быт с отрицательным знаком), в его нарушении или «бесчеловечности». Он связывается в «Преступлении и наказании» прежде всего с образом Петербурга. «Сия великолепная и украшенная многочисленными памятниками столица», «город канцеляристов и всевозможных семинаристов», ярче всего охарактеризована в романе Свидригайловым: «Это город полусумасшедших... <...> Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр

всей России, и характер его должен отражаться на всем» [6; 357]. Подобное зловещее духовное влияние Петербурга явственно ощущает и Раскольников: «Необъяснимым холодам веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина» [6; 90]. «Мертвый», «умышленный», «самый фантастический» город наделен мрачной мистической силой, угнетающей личность и лишаящей ее ощущения своей укорененности в бытии. Это — особое духовное пространство, где все приобретает символическое и психологическое значение. Главные впечатления от Петербурга Достоевского — невыносимая духота, становящаяся «атмосферой преступления»; темнота, грязь и слякоть, от которых развивается отвращение к жизни и презрение к себе и к окружающим, а также сырость и изобилие воды во всех видах (вспомним хотя бы страшную грозу и наводнение в ночь самоубийства Свидригайлова), рождающее ощущение текучести, недолговечности и относительности всех явлений действительности. Приехавшие в Петербург из провинции быстро перерождаются, поддаваясь его «цивилизующему», разлагающему и опошляющему влиянию, как Раскольников, Миколка, Мармеладов, Катерина Ивановна.

Для Достоевского существует прежде всего не Петербург барокко и классицизма, дворцов и садов, а Петербург Сенной площади с ее шумом и торговцами, грязных переулков и доходных домов, кабаков и «домов увеселения», темных каморок и лестничных клеток. Это пространство наполняется неисчислимым количеством людей, сливающихся в безликую и бесчувственную толпу, сквернословящую, хохочущую и безжалостно топчущую всех ослабевших в жестокой «борьбе за жизнь». Петербург создает контраст крайней скученности людей при крайней их разобщенности и чуждости друг другу, что порождает в душах людей по отношению друг к другу враждебность и насмешливое любопытство. Весь роман наполнен бесконечными уличными сценами и скандалами: удар кнута, драка, самоубийство (Раскольников видит однажды, как бросается в канал женщина с желтым, «испытанным» лицом), задавленный лошадьми пьяница — все становится пищей для насмешек или пересудов. Толпа преследует героев не только на улицах: Мармеладовы живут в проходных комнатах, и при всякой скандальной семейной сцене из разных дверей «протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках» и «потешно смеялись». Та же толпа появляется как кошмар во сне Раскольникова, невидимая и оттого особенно страшная, наблюдающая и злобно смеющаяся над лихорадочными стараниями обезумевшего героя довершить свое злополучное преступление.

Именно здесь должно было сложиться у главного героя представление о людях как о надоедливых и злобных насекомых, поедающих друг друга, подобно запертым в тесной банке паукам. Раскольников начинает едко ненавидеть своих «ближних»: «Одно новое непреодо-

лимое ощущение овладевало им все более и более с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, гадки были их лица, походка, движения» [6; 87].

У героя невольно возникает желание уйти от всех, уединиться в себе и устроиться так, чтобы возвыситься и добиться полного господства над всем этим людским «муравейником». Для этого можно и убить одну из этих «гадких и зловредных вшей», и за это только «сорок грехов простят». Тогда же герой и уходит в свою каморку, напоминающую «сундук», «шкаф» или «гроб», в свое духовное «подполье» и там вынашивает свою бесчеловечную теорию. Эта каморка — тоже неотъемлемая часть Петербурга, особое духовное пространство, означающее мертвенность среды обитания героя, предопределяющая убийственность и бесчеловечность обдумываемой им теории. «Я тогда, как паук, к себе в угол забился... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как я ненавидел эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел!» [6; 320]. Комната Сони была также уродлива, похожа на сарай, где один угол был чересчур острый и черный, а другой — безобразно тупой, что символизирует изуродованность ее жизни. Окончательное философское завершение образ «мертвящей комнаты» получает в зловещем видении Свидригайлова, которому вся вечная жизнь представлялась как пребывание в закоптелой «комнатке, наподобие деревенской бани» с пауками «по всем углам». Это — уже полное отсутствие «воздуха», равно как и полное уничтожение времени и пространства. То, что Раскольникову для жизни не хватает воздуха, вскользь говорят и Порфирий, и Свидригайлов, но в Петербурге воздуха (в данном случае, это символ живой, непосредственной жизни) нет вообще, как это замечает Пульхерия Александровна: «Ужас у него душно а где тут воздухом-то дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек. Господи, что за город!» [6; 185]⁵.

Замысел романа. Образ Раскольникова. Сам Достоевский в письме к редактору «Русского вестника» М.Н. Каткову так описывал свой замысел романа:

«Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мешанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшийся некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на

⁵ Все выделения жирным шрифтом в цитатах Достоевского принадлежат автору статьи, выделения курсивом — самому Достоевскому.

проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «Для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т.д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать; с тем, чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства... закончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству», чем, уже конечно, «загладится преступление», если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной...

Несмотря на то, что подобные преступления ужасно трудно совершаются... ему — совершенно случайным образом удается совершить свое предприятие и скоро, и удачно.

... Никаких подозрений на него нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть на каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разьединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело... Несколько случаев, бывших в последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек... Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность» [28 II; 137].

Мы видим, что идею Раскольникова автор тесно увязывает с современной ему исторической эпохой, когда «все поехало с основ» и царит «необыкновенная шатость понятий» в «оторванном от почвы» образованном обществе. Тем самым проблематика романа раскрывается перед нами как социальная, а сам роман должен быть определен как *философско-социально-психологический*. Главный герой романа замышлялся именно как «новый» человек, поддавшийся носящимся в петербургском воздухе «недоконченным» идеям, следуя которым, он доходит до отрицания окружающего мира.

Причины духовного кризиса своей эпохи Достоевский видел в наступлении «периода человеческого уединения», о котором он подробно пишет в «Братьях Карамазовых»:

«Ибо всякий-то теперь стремится отделить лицо свое наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты бытия лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение... всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдалится, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает... Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого [14; 275–276].

Уединение Раскольникова в комнатке-гробе оказывается в свете этой цитаты знамением времени. Необыкновенное умение прозре-

вать за всяким явлением современности (войнами, нашумевшими судебными делами, общественным протестом или скандалом) его духовную первопричину было вообще отличительной чертой таланта Достоевского. В «Преступлении и наказании» подобные обобщения вкладываются автором в уста Порфирия Петровича: «Тут дело **фантастическое**, мрачное, дело **современное**, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитируется фраза, что кровь «освежает»; когда вся жизнь проповедуется в комфорте. Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце» [6; 348].

Раскольников был задуман, с одной стороны, как типичный представитель поколения разночинцев 60-х гг., которые особенно легко становились фанатиками идеи. Он — недоучившийся студент, который благодаря своей образованности может уже самостоятельно мыслить, но еще не имеет четких ориентиров в духовном мире. Испытав одиночество и унижительность нищенского существования, он знает жизнь только с негативной ее стороны и потому не дорожит в ней ничем. Живя в Петербурге, он не знает России; ему чужды вера и нравственные идеалы простых людей. Именно такой человек беззащитен против носящихся в воздухе «отрицательных» идей, так как ему нечего им противопоставить. К Раскольникову вполне применимо сказанное в «Бесах» о Шатове: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться они с нею никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их потом проходит как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем придавившим их камнем» [10; 27]. «Подпольное», «каморочное» происхождение идеи предопределяет ее абстрактность, отвлеченность и бесчеловечность (каковые качества и были присущи всем тоталитарным теориям в XIX и XX вв.). Не случайно Достоевский дает Раскольникову следующую характеристику: «он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток». Такой человек превращается в носителя идеи, ее раба, уже утратившего свободу выбора (вспомним, что Раскольников совершает преступление как бы против своей воли: идя на убийство, он ощущает себя приговоренным, которого везут на смертную казнь).

Однако Раскольников не простой нигилист. Он не строит никаких планов социального переустройства общества и насмехается над социалистами: «Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастьем» занимаются... нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья» [6; 211]. Недаром так карикатурно представлен в романе социалист Лебезятников. Раскольников относится к своим товарищам с каким-то аристократическим презрением и не желает иметь с ними ничего общего. Раскольников воспринял нигилистические идеи глубже и основательней, нежели его современники-социалисты, и разом дошел в них «до последних

столбов». Его идея выявляет глубинную сущность нигилизма, заключающуюся в отрицании Бога и преклонении перед самоутверждающимся человеческим «я». (Социализм в понимании Достоевского — тоже попытка человечества «устроиться на земле без Бога», по своему земному разуму, но очень наивная и далекая. Это — расхожая, популярная разновидность нигилизма, в то время как «высший» нигилизм — индивидуалистический). Таким образом, идея Раскольникова имеет и религиозную подоснову — не случайно Раскольников сравнивает себя с Магометом — «пророком» из «Подражаний Корану» Пушкина. Богоборчество, основание новой морали — вот какова была последняя цель Раскольникова, ради основания которой он решил «осмелиться» и взять. «Если Бога нет, то все дозволено» — вот окончательная формулировка этого «высшего нигилизма», которую он получит в «Братьях Карамазовых». Таков, по мнению Достоевского, русский национальный вариант нигилизма, ибо для «русской природы» характерны религиозность, невозможность жить без «высшей идеи», страстность и стремление доходить во всем, и в добре и во зле, до «последней черты». Эту авторскую мысль проводит в романе Свидригайлов, объясняя Дуне преступление ее брата: «Теперь всё помутилось, то есть, впрочем, оно и никогда в порядке-то особенном не было. Русские люди вообще широкие люди... широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному; но беда быть широким без особенной гениальности» [6; 378].

Порфирий Петрович характеризует Раскольникова как «человека удрученного, но гордого, властного и нетерпеливого, в особенности нетерпеливого» [6; 344]. Вместе с тем он видит в природе у него необыкновенную силу и прямоту: «Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния» [6; 345]. «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять и с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру или Бога найдет» [6; 351]. Само имя героя вызывает у нас ассоциацию с раскольниками — фанатиками веры, добровольно уединившимися ради нее от общества. Кроме того, в этой «говорящей фамилии» содержится намек на некий «раскол», противоречивость и раздвоенность в характере персонажа — между чувствами и умом, между отзывчивой натурой и отвлеченно теоретизирующим разумом. Так, по мнению Разумихина, Родион «угрюм, мрачен, надменен и горд; <...> мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда <...> просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются. <...> Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то» [6; 165].

В этой характеристике явственно прослеживаются романтические мотивы, идущие от Лермонтова и Байрона: безмерная гордость, ощу-

щение безысходного вселенского одиночества и «мировой скорби» («Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть», — проговаривается неожиданно Раскольников перед Порфирием — 6; 203). Об этом нам свидетельствует и преклонение Раскольникова перед личностью Наполеона, бывшего вместе с Байроном идеальным героем и недостижимым кумиром русского романтизма. В характере Раскольникова действительно сказывается некая надменность, происходящая от ощущения своей исключительности, что и заставляет одних инстинктивно ненавидеть его (как толпа всегда ненавидит подобных гордых отшельников, которые только гордятся этой ненавистью, — вспомним ненависть к Раскольникову Лужина, приставов, мещанина или товарищей каторжников), а других — относиться к нему с безотчетным признанием его превосходства (подобно Разумихину, Соне или Заметову). Даже Порфирий Петрович проникается к нему уважением: «Я вас, во всяком случае, за человека наиболее благороднейшего почитаю» [6; 344]. «Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего нужно быть солнцем» [6; 352].

Теория Раскольникова. Преступление Раскольникова гораздо глубже обычного нарушения закона. «Знаешь, что я тебе скажу, признается он Соне, если бы только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!» Раскольников убил сам принцип, по которому человеческие деяния могут быть определены и испокон веков определялись как преступные. При утрате этих принципов неизбежен подрыв общественной морали и распад всего общества вообще.

Сама по себе идея о разделении всех людей на два разряда: гениальных, способных сказать миру «новое слово», и «материал», годный лишь для произведения потомства, равно как и делаемый отсюда вывод о праве избранных людей жертвовать ради своих высших интересов жизнями остальных — идея, мягко говоря, не новая. Ее провозглашали индивидуалисты во все века. Еще Макиавелли положил ее в основу своей теории правления. Но у Раскольникова на эту идею наслаиваются веяния времени: модные для XIX в. идеалы прогресса и общественного блага. Поэтому преступление получает сразу несколько мотиваций, скрывающихся одна под другой. По внешним, «объективным» причинам Раскольников убивает, чтобы спасти от ужасающей нищеты себя, мать и сестру. Но такая мотивация быстро отбрасывается им самим. Мнимость ее обнаруживается, когда Раскольников в ужасе от совершенного преступления хочет выбросить в канал все награбленное, не интересуясь даже его количеством и ценой. С другой стороны, Раскольников пытается оправдать свое преступление соображениями высшего блага, которое он принесет миру, когда благодаря своему первому «смелому» шагу он состоится как личность и свер-

шит все ему предначертанное. Именно этот вариант теории излагает Раскольников в своей статье, а затем и в первый свой приход к Порфирию: новое слово гения движет все человечество вперед и оправдывает любые средства, но «единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» [6; 199]. «Одна смерть и тысяча жизней взамен» — «ведь это же арифметика». Разве не имел бы право Ньютон или Кеплер пожертвовать сотней жизней, чтобы подарить миру свои открытия? Далее Раскольников обращается к Солону, Ликургу, Магомету и Наполеону — повелителям, вождям, полководцам, самый род деятельности которых неизбежно связан с насилием и пролитием крови. Он называет их завуалированно «законодателями и установителями человечества», новое слово которых заключалось в их социальных преобразованиях и которые уже потому все были преступники, что, «давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший» [6; 200]. Отсюда следует вывод, что всякий гений, говорящий новое слово, — разрушитель по своей природе, ибо «разрушает настоящее во имя лучшего» [6; 200].

Однако «небольшая ошибочка» этой теории заключается прежде всего в том, что в один ряд ставятся всевозможные «великие люди» согласно весьма расплывчатому критерию их «великости», в то время как открытия ученого приносят в мир нечто совсем иное, нежели деяния святого, а талант художника совершенно иноприроден таланту политического деятеля или полководца. Однако пушкинский вопрос, совместимы ли «гений и злодейство», как будто совсем не существует для Раскольникова. Полководцы же и властители в силу самой природы своей деятельности играют жизнями людей, будто в шахматы, и даже самых выдающихся и привлекательных из них трудно назвать благодетелями всего человечества. Тем более что большинство из них льют человеческую кровь, вовсе не обладая гением Ликурга и Наполеона, а просто в силу полученной ими власти. Именно честолюбие и гордость являются их первичным стимулом или, по крайней мере, необходимым условием достижения ими власти. Итак, отождествление гениальности с преступностью, пленившее Раскольникова, неверно даже теоретически, не говоря уже о том, что у самого Раскольникова пока еще нет никакого «нового слова», кроме самой его теории. «Благостность» же последней для человечества прекрасно демонстрирует последний сон героя в эпилоге, где эта идея — будто бы овладевшая всеми умами и заменившая на Земле прежний нравственный закон — показана во всей своей разрушительной силе. Действие ее оказывается подобным моровой язве и приводит мир к Апокалипсису.

Раскольников и сам осознает, что напрасно он уверял себя в высшей целесообразности и оправданности своего «эксперимента» и «целый месяц всеблагое провидение беспокоил, призывая в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в

виду великолепную и приятную цель, — ха-ха!» [6; 211]. Соне он признается в последней причине своего убийства:

«Я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть! <...> мне надо было узнать тогда, вошь ли я, как все, или человек? <...> тварь ли дрожащая или *право* имею...» [6; 322].

Итак, это был психологический эксперимент над собой, тест на собственную гениальность. Не случайно как важнейший «авторитет» выдвигается им Наполеон — уже совсем не благодетель человечества, а тиран, сделавший всю Европу ареной блистательных парадов своей славы и устлавший ее трупами жертв своего честолюбия. Бесконечное самоуверждение, вседозволенность, дерзкое преступание всех границ и норм — вот та черта, пленившая Раскольникова в Наполеоне и составившая ядро его идеи: «Свободу и власть, а главное, власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!» [6; 253].

Смысл названия романа и судьба главного героя. Заглавие романа «Преступление и наказание» призвано подчеркнуть одну из важнейших идей Достоевского: нравственную, внутреннюю необходимость наказания для преступника. Интересно, что в общепринятом немецком переводе роман называется «Schuld und Süühne» — «вина и возмездие», чем был подчеркнут его философско-религиозный смысл, хотя буквальный юридический перевод был бы «Verbrechen und Strafe». Русское же название с редкой многозначностью вбирает в себя оба смысла. Слово «преступление» уже семантически говорит о «переступании», «перешагивании» через некую границу или «черту», и Достоевский сознательно активизирует это первичное значение. На протяжении всего романа Раскольников говорит, что сущность его преступления заключалась в том, чтобы *переступить* через нравственность: «Старуха, пожалуй что, и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я *переступить* поскорее захотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а *переступить*-то не переступил, на этой стороне остался...» [6; 211].

Мотив «переступания» прослеживается на судьбах чуть ли не всех героев романа, которые по разным причинам оказываются как бы на рубеже, на пороге жизни и смерти и переступают «черту» либо целомудрия и чести, либо долга, либо нравственности. Мармеладов говорит про себя, что он место потерял, «ибо **черта** моя наступила» [6; 16]. Предавшись своему пороку, он «перешагнул» через своих родных Катерину Ивановну, детей и Соню. Соня, по мнению Раскольникова, тоже переступила... через себя: «Ты тоже переступила... смогла *переступить*. Ты на себя руки наложила. Ты загубила жизнь... свою» [6; 252].

В утонченное удовольствие и игру превращает переступание всяких моральных норм Свидригайлов, чтобы хоть как-то подогреть свои пресыщенные чувства. Так, он отзывается о разврате: «Я согласен, что это болезнь, как и все переходящее через меру, а тут непременно придется **перейти через меру**. <...> но что же делать? Не будь этого, ведь этак застрелиться, пожалуй, пришлось бы» [6; 362]. Дуне пока только предстоит подобный выбор. Раскольников ядовито замечает ей: «Ба! да и ты... с намерениями... Что ж, и похвально; тебе же лучше... и дойдешь до такой черты, что не **перешагнешь** ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...» [6; 174]. (И наоборот, о матери Раскольникова говорится, что она «на многое могла согласиться... но всегда была такая **черта**... за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее **переступить**» — 6; 158.) Но все эти «переступления» совершенно различны по своей природе, и одни из них ведут к смерти героя, другие — к страшной духовной пустоте и самоубийству, от других возможно спастись, искупив вину тяжким наказанием.

Наказание — не менее сложное понятие в романе. Его этимология — «наказ», «совет», «урок». Этот «урок» дается Раскольникову самой жизнью и заключается в страшных нравственных мучениях, которые преступник претерпевает после убийства. Это и отвращение, и ужас перед совершенным злодеянием, и постоянная боязнь быть разоблаченным (так, что преступник был бы даже рад, если бы уже сидел в остроге), и крайняя духовная опустошенность, к которой привело «переступание границ». Убийца нарушил саму основу духовного мира, и тем самым «будто ножницами отрезал сам себя от всех» [6; 90]. «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались в душе его» [6; 81]. Не угрызения совести — их не было, а мистическое сознание своего бесповоротного разрыва с человечеством угнетает героя. Всего яснее этот разрыв сказывается на отношениях Раскольникова с самыми близкими ему людьми: матерью и сестрой, которым он из-за своей страшной тайны не может отвечать любовью. При встрече после долгой разлуки у него не поднимаются руки обнять их. Он смотрит на них «точно из-за тысячи верст» [6; 178], и вскоре становится совершенно равнодушен к их судьбе. Спровоцировав разрыв Дуни с Лужиным, Раскольников неожиданно и жестоко бросает своих близких и сам — в чужом городе, где у них более никого нет знакомых: «Оставьте меня! Оставьте меня одного!... <...> я это наверно решил... Что бы со мной ни было, погибну я или нет, я хочу быть один. Забудьте меня совсем. Это лучше... <...> Иначе, я вас возненавижу, я чувствую... Прощайте!» [6; 239].

Мучения его страшны. «Точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение» [6; 335]. «... Чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие, не то чтобы страшное, а как-то уж очень досаждающее, так что поскорее возвращался в город, смешивался с

толпой...» [6; 337]. Сознанием своим он отчетливо понимал, что настоящих улик на него нет и ему ничего не грозит: страшный эксперимент как будто полностью удался, но само сознание временами погасало, наступала полная апатия, прерываемая кошмарными снами.

Для правильного понимания душевного состояния героя очень важен мотив **болезни**, который сопровождает Раскольникова на протяжении всего романа. После преступления Раскольников возвращается почти в умопомрачении и весь следующий день проводит будто в бреду. Затем он сваливается в горячке и лежит в беспамятстве четыре дня. Выхоженный Разумихиным, он снова встает на ноги, но лихорадочное, ослабленное состояние его продолжается, не исчезая до конца. Для окружающих непонятно, что причина его болезни — духовная, и они пытаются как-то ее объяснить, списывая на болезнь все странности в поведении Раскольникова. Врач Зосимов определяет, что болезнь должна была готовиться в нем долгие месяцы еще до наступления кризиса: «Дня через три-четыре, если так пойдет, совсем будет как прежде, то есть как было назад тому месяц, али два... али, пожалуй, и три? Ведь это издалека началось да подготавлилось?.. а? Сознаетесь теперь, что, может, и сами виноваты были?» [6; 171]. Один только Порфирий насмешливо указывает Раскольникову: «Болезнь, дескать, бред, грезы, мерещилось, не помню», все это так-с, да зачем же, батюшка, в болезни-то да в бреду всё такие именно грезы мерещатся, а не прочие, могли ведь быть и прочие-с?» [6; 268].

Раскольников лучше всех понимает свое состояние. Вся его статья была посвящена рассуждению о том, что совершение преступления всегда сопровождается затмение ума и упадок воли, которые «охватывают человека, подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления. <...> Вопрос же, болезнь ли порождает самое преступление или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то вроде болезни? — он еще не чувствовал себя в силах разрешить» [6; 59]. Автор же пытается показать по ходу сюжета: сама теория Раскольникова и была болезнь, подхваченная им в Петербурге, наподобие чахотки. Начало болезни совпадает с моментом первоначального замысла убийства, которое было лишь переходом болезни в открытую форму. Болезненные состояния подавленности и помрачения бывали у Раскольникова еще и до преступления, когда идея «переступить» уже угнездилась в его душе и завладела всеми его помыслами. Как только он разрешил себе кровь **по совести**, он уже совершил убийство в душе, и сразу же последовало наказание. (Это дало повод философу Льву Шестову сосчитать, что Раскольников вовсе не убивал старушки, это на него наговорил сам Достоевский, студент же, отвлеченный теоретик, совершил убийство лишь в воображении.) Далее болезнь продолжает истощать и изнурять его, грозя оказаться смертельной. «Это оттого, что я очень болен, — угрюмо решил он наконец, — я сам

измучил и истерзал себя и не знаю, что делаю... <...> выздоровлю и... не буду терзать себя... А ну как совсем не выздоровлю?» [6; 87].

Таким образом, и преступление, и наказание начинаются до убийства. Настоящее же, официальное наказание начинается в эпилоге и оказывается для главного героя исцелением и возрождением.

Раскольников не принял в расчет своей натуры. Он думал достичь путем преступления состояния полной легкости и свободы, а оказался скован угрызениями совести — ненавистными для него доказательствами своей принадлежности к низшему разряду людей, которым самой природой не дозволено «переступить». Но при этом герой не раскаивается и пребывает убежденным в своей теории. Он разочаровывается не в ней, а в себе самом. «Он должен пройти через мучительное раздвоение, «перетащить на себе все pro и contra», чтоб достичь самосознания. Он сам для себя загадка; не знает своей меры и своих пределов; заглянул в глубину своего «я», и перед бездонной пропастью у него закружилась голова. Он испытывает себя, делает опыт, спрашивает: кто я? Что я могу? На что имею право? Велика ли моя сила?»⁶

Достоевский не просто выявляет в «Преступлении и наказании» отрицательную духовную энергию байроновского индивидуализма: это уже было сделано Пушкиным в «Цыганах» и «Евгении Онегине». Достоевский идет далее и подвергает сам образ демонического героя-богоборца жестокой и злой деромантизации. Оказывается, если убрать у демонического романтического героя его блестящий романтический ореол, то на месте Наполеона и Каина окажется совершенно ординарный убийца. Раскольникова убивает именно «некрасивость» его преступления. «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка-процентщица, с красною укладкой под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: ползет ли, дескать, Наполеон под кровать к «старушонке!» <...> Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего» [6; 211]. «Боязнь эстетики есть первый признак бессилия» [6; 400]. Жестокой насмешке подвергается «лжебайроновская» поза Раскольникова Порфирием Петровичем: «Убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит» (6; 348). Окончательно обличает попытку Раскольникова сохранить благородную позу и совместить преступление с высокими идеалами Свидригайлов («Шиллер-то в вас смущается поминутно!»).

По верному обобщению И.Л. Альми, «Раскольников мало-помалу приходит к пониманию лежащих перед ним возможностей.

Одна — желанная — внутренне преодолеть содеянное, соединиться с людьми «поверх преступления».

Другая — полярная ей — уйти от всех, жить на «аршине пространства».

⁶ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество//Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 366.

Последняя — убедившись в недостижимости двух первых, «кончить» любой ценой — самоубийством или признанием»⁷.

Вначале Раскольников изо всех сил стремится встать на первый путь, желая доказать самому себе, что «не умерла его жизнь вместе с старою старухой» (6; 147). Эта возможность кажется ему доступной, однако лишь в редкие моменты душевного подъема: в полицейской конторе, при осознании, что его пригласили туда вне связи с содеянным преступлением, когда на Раскольникова внезапно нападает страшная словоохотливость и откровенность, затем в первый вечер по выздоровлении от тяжелой горячки, когда Раскольников впервые после пяти дней выходит на улицу, болезненно оживляется, заговаривает с прохожими и великолепно побеждает «психологически» Заметова и самое главное, когда ему удается помочь бедствующей семье Мармеладовых, искренне пожертвовав всеми своими скудными средствами и тем заслужив детский поцелуй Поленки и живую благодарность Сони. Ему, однако, лишь на короткое время удается обмануть себя. Затем Раскольников непонятной ему силой отбрасывается сначала ко второму, а затем к третьему исходу. Иначе «предчувствовались безысходные годы <...> холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства» [6; 327].

Один Раскольников не выбрался бы из этого тупика. Спасение могло прийти к нему только извне, от других людей, которые еще связывали его с миром и Богом.

Система персонажей в романе. Убив «самое бесполезное существо», Раскольников ощущает не только свою отторгнутость от всех прочих людей, но и сопряженность множеством таинственных связей с прежде вовсе не знакомыми ему людьми, от которых в силу разных причин зависит теперь его судьба: это и семья Мармеладовых, и Соня, и Свидригайлов, и Порфирий Петрович.

Раскольников оказывается соединительным звеном между двумя семействами: его собственным и Мармеладовых. По первой линии складывается любовный треугольник из Дуни, Свидригайлова и Лужина, а по второй — треугольник семейный: Соня, Мармеладов и Катерина Ивановна. Сам Раскольников, кроме того, оказывается один на один в поединке с Порфирием. По такой схеме описывает систему персонажей К. Мочульский: «Принцип композиции — трехчастный: одна главная интрига и две побочных. В главной — одно внешнее событие (убийство) и длинная цепь событий внутренних; в побочных — нагромождение внешних событий, бурных, эффектных, драматических: Мармеладова давят лошади, Катерина Ивановна, полубезумная, поет на улице и заливаётся кровью. Лужин обвиняет Соню в воров-

⁷ *Альми И.Л.* К вопросу о психологизме Достоевского («Преступление и наказание»)//Достоевский и современность. Материалы VIII Международных «Старорусских чтений», 1993. Новгород, 1994. С. 11.

стве, Дуня стреляет в Свидригайлова. Главная интрига — трагична, побочные — мелодраматичны» [5, с. 366].

И. Анненский выстраивает систему персонажей по другому, идейному принципу. В каждом из персонажей он видит один из поворотов, моментов двух идей, носителями которых эти персонажи являются: идеи смирения и безропотного приятия страдания (Миколка, Лизавета, Соня, Дуня, Мармеладов, Порфирий, Марфа Петровна Свидригайлова) или идеи бунта, требования от жизни всевозможных благ (Раскольников, Свидригайлов, Дуня, Катерина Ивановна, Разумихин)⁸.

Почувствовав после убийства невозможность общаться далее со своими родными, «ближними», Раскольников будто магнитом притягивается к «дальним» — семейству Мармеладовых, будто сосредоточившему в себе все возможные страдания и унижения целого мира. Это — одно из самых сильных воплощений Достоевским темы «униженных и оскорбленных», ведущей свое начало еще от «Бедных людей». Однако из опыта безысходного горя и полной беспомощности перед судьбой каждый в этой семье вынес свою собственную мировоззренческую позицию. Сам Мармеладов представляет собой новое решение темы «маленького человека», показывающее, насколько далеко уже ушел Достоевский от гоголевских традиций. Даже в неизбежном позоре своего падения Мармеладов осмысливается не просто как несостоявшаяся личность, уничтоженная и потерянная в огромном городе, а как «нищий духом» в евангельском смысле — глубокий и трагически противоречивый характер, способный на самозабвенное покаяние и потому могущий быть прощенным и даже обрести за свое смирение Царствие Божие. Катерина Ивановна, наоборот, доходит до протеста, бунта против Бога, так жестоко сломавшего ее судьбу, но бунта безумного и отчаянного, доводящего ее до иступленного сумасшествия и страшной гибели («Что? Священника?.. Не надо... Где у вас лишний целковый?.. На мне нет грехов!.. Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала!.. А не простит, так и не надо!..» — 6; 333). Достоевский, однако, не смеет ее за это судить, ввиду безграничности и вопиющей несправедливости вынесенных ею страданий. В отличие от нее Соня исповедует, как и ее отец, христианское смирение, но соединенное с идеей жертвенной любви.

Раскольникову эта семья представляется живым воплощением его собственных мыслей о бессилии добра и бессмысленности страдания. И до и после убийства он все время размышляет о судьбе Мармеладовых, сравнивает ее со своею и всякий раз убеждается в правильности его решения (нужно или «осмелиться нагнуть и взять», «или отказаться от жизни совсем!»). Вместе с тем, помогая и благодетельствуя Мармеладовым, Раскольников на некоторое время спасается от своей гнетущей душевной тревоги.

⁸ Анненский И. Книга отражений. Статьи разных лет//Избранное. М., 1987.

Из лона этой семьи появляется «ангел-хранитель» героя — Соня, идейный антипод Раскольникова. Ее «решение» состоит в самопожертвовании, в том, что она переступила через свою чистоту, принесла всю себя в жертву ради спасения семьи. «В этом она и противостоит Раскольникову, который все время, с самого начала романа (когда он только еще узнал о существовании Сони из исповеди ее отца) меряет свое преступление ее «преступлением», стараясь оправдать себя. Он постоянно стремится доказать, что поскольку «решение» Сони не есть подлинное решение, значит, он, Раскольников, прав»⁹. Именно перед Соней он с самого начала хочет сознаться в убийстве — она единственная, по его мнению, кто может его понять и оправдать. Он приводит ее к осознанию неминуемой катастрофы ее и ее семьи («С Полечкой, наверно, то же самое будет»), чтобы поставить перед ней роковой вопрос, ответ на который должен оправдать его поступок: «Лужину ли жить и делать мерзости или помирать Катерине Ивановне?» [6; 313]. Но реакция Сони обезоруживает его: «Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» [6; 313]. И роли у героев неожиданно меняются. Раскольников вначале думал добиться от Сони полного духовного подчинения, сделать ее своей единомышленницей. Он ведет себя с ней надменно, высокомерно и холодно, и в то же время пугает загадочностью своего поведения. Так, он целует ей ногу со словами: «Это я всему человеческому страданию поклонился». Этот жест выглядит чересчур надуманным и театральным, и в нем выявляется «литературность» мышления героя. Но затем он понимает, что не выдерживает несомой им тяжести смертного греха, что он «себя убил», и приходит к Соне за *прощением* (хоть и пытается убедить себя: «Я не прощения приду просить») и милующей любовью. Раскольников презирает себя за то, что нуждается в Соне, а следовательно, зависит от нее, это оскорбляет его гордость, и потому временами он испытывает чувство «едкой ненависти» к ней. Но вместе с тем чувствует, что в ней его судьба, особенно когда узнает о ее прежней дружбе с убитой им Лизаветой, ставшей даже ее крестной сестрой. И когда в момент признания в убийстве Соня отстраняется от Раскольникова с тем же самым беспомощным детским жестом, с каким отстранялась от его топора Лизавета, «защитник всех униженных и оскорбленных» окончательно прозревает фальшь всех своих претензий на «санкцию истины».

И вот «убийца и блудница сходятся за чтением вечной книги», читая по Евангелию Лизаветы о воскрешении Лазаря. Это — положительная философия Достоевского и в то же время символический прообраз судьбы и Раскольникова, и Сони. С интерпретацией убийственной теории Раскольникова как болезни, грозящей смертью, перекликается начало евангельского фрагмента: «Был болен некто Лазарь, из Вифа-

⁹ Кожин В. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. С. 149.

нии...» (в Евангелии Христос при вести о болезни Лазаря говорит также: «Эта болезнь не к смерти, но к славе Божьей». — Ин. XI; 4). Четыре дня, проведенных Лазарем в гробу, соответствуют четырем дням, которые Раскольников провел в своей «каморке-гробе» после убийства в беспамятстве горячки. Однако Раскольников, хотя сказал ранее Порфирию, что верует в воскрешение Лазаря буквально, пока еще далек от того, чтобы довериться услышанной им «благой вести».

«Сонечкин жребий», только с «расчетом на излишек комфорта», думает выбрать и сестра Раскольникова Дуня, выходя замуж за богатого, но презираемого ею Лужина. Этот поступок она тоже осознает как принесение себя в жертву ради счастья матери и брата. Раскольников гордо отталкивает эту жертву и расстраивает брак сестры с Лужиным. Но, совершив убийство будто бы ради спасения своей семьи, Раскольников на самом деле едва не губит ее, невольно предавая сестру в руки Свидригайлова, который, завладев тайной Раскольникова, приобретает над Дуней страшную власть. И при встрече с Свидригайловым Раскольников с ужасом видит свою фактическую солидарность с ним в хищническом образе жизни за счет «слабых мира сего», вплоть до их унижения и уничтожения.

Если Соня выступает в роли «добротного ангела» Раскольникова, то Свидригайлов — несомненно, демона (в традициях Мефистофеля он даже искушает героя деньгами: «...уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! <...> Денег, что ли, нет? Я дам на дорогу». — 6; 373). Свидригайлов обладает всем, что желал бы приобрести Раскольников своим «первым шагом». Благодаря деньгам, незаурядному уму и богатому жизненному опыту он достиг той свободы и независимости от людей, о которых мечтал Раскольников. Для этого он тоже прошел через убийство, «переступив» через свою жену Марфу Петровну, и это уже не первая смерть на его совести. Из-за него покончили с собой лакей Филька и изнасилованная им глухонемая девочка-сирота. Однако Свидригайлов совершил свои преступления гораздо «чище» и безопаснее, чем Раскольников, и, в отличие от последнего, демонстрирует завидное душевное спокойствие, здоровье и уравновешенность. Именно этим он и привлекает к себе Раскольникова, воплощая второй возможный вариант его судьбы, противоположный покаянию: «привыкнуть» и остаться спокойно жить с преступлением на душе. Свидригайлов первый замечает внутреннее сходство между собой и Раскольниковым: «Между нами есть какая-то точка общая», «мы одного поля ягоды». Они двойники в том плане, что знают и предугадывают самые сокровенные мысли друг друга, идут по одному пути, но Свидригайлов смелее, практичнее и развращеннее Раскольникова, что Достоевский связывает, в частности, с его «барским» происхождением.

У Свидригайлова можно отметить гедонистические черты Печорина. Как и последний, Свидригайлов живет только для того, чтобы «срывать цветы удовольствия», а потом «бросать их в придорожную

канаву». Итог у героев один и тот же — полное опустошение: как Печорин едет умирать в Персию, так и Свидригайлов собирается в Америку. Но Свидригайлов заходит несколько дальше Печорина: он переступает чувство чести, чтобы продлить удовольствия и хоть как-то их разнообразить, и тем самым представляет собой сниженный, цинично опошленный вариант байронического демонизма. Представим себе Печорина, который подтасовал карты во время пари, из любопытства посмотреть, как застрелится Вулич, — и перед нами будет шулер Свидригайлов. Но вместо романтической «бесконечной грусти» последний испытывает «безграничную скуку».

Он смеется над Раскольниковым и вскрывает его нравственное противоречие: тот «переступил», «кровь по совести разрешил», а все-таки не может до конца отречься от «высокого и прекрасного» («Шиллер-то в вас смущается поминутно... Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушек можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорей в Америку! Понимаю, какие у вас вопросы теперь в ходу: нравственные, что ли? Вопросы гражданина и человека? А вы их побоку; зачем они вам теперь-то? Хе-хе! Затем, что вы еще гражданин и человек? А коли так, так и соваться не надо было: нечего не за свое дело братья». — 6; 373).

Сам он — последовательнее: ту черту между добром и злом, которую Раскольников было переступил и сразу почувствовал себя сбитым с ног, Свидригайлов давно и окончательно для себя стер. Поэтому он неуязвим для мучений совести и не способен к покаянию. И от добрых, и от злых поступков он испытывает одинаковое наслаждение. Он — эстет, «страшно любит» Шиллера, тонко судит о красоте рафаэлевой мадонны и вместе с тем получает почти животное наслаждение, мучая своих жертв. Дело здесь не только в обыкновенном сладострастии, а в упоении грехом и «переступлением». И он развлекался, как мог: был шулером, сидел в тюрьме, продал себя за 30 тысяч своей покойной жене, затем убил ее, изнасиловал беспомощную девочку. Может со скуки полететь на воздушном шаре или поехать в Америку. Ему являются привидения, клочки иных миров, но какие пошлые! Дело в том, что когда все позволено — все безразлично. Остается только мировая скука и пошлость. Мировая бессмыслица, жизнь и потустороннее существование сходятся для него в одном символе — вечном заточении в маленькой комнатке, наподобие деревенской бани, где «по всем углам пауки». Это — то, к чему приводит абсолютная свобода, — метафизическая пустота. Бесконечность, безграничная свобода оборачиваются крайним сужением жизненного пространства. Образно говоря, Свидригайлов ощущает себя навеки заключенным в ту самую каморку-гроб, откуда Раскольников мечтал выйти через преступление на бескрайние просторы.

Однако он не банальный романтический злодей: он тоже способен на глубокие и сильные чувства, что доказывает его романтическая страсть

к Дуне — последняя, отчаянная попытка Свидригайлова вернуться к жизни. Увидя, что это невозможно, он после дикой борьбы пересиливает себя и отпускает жертву, не желая более никому делать зла. Он уже принял свое последнее решение — «уехать в Америку», если получит отказ. Как ни странно, но ужасный Свидригайлов сделал добрых дел более, чем кто-либо другой в романе: он хоронит Катерину Ивановну, устраивает детей Мармеладова, дарит приданое бедной девочке, к которой до этого в виде жестокой шутки вздумал посвататься, дает Соне деньги на поездку в Сибирь и отправляется в никуда, потому что искупление для него все равно невозможно.

В результате Свидригайлов «от противного», на примере своей судьбы предостерегает Раскольникова, показывая, что демонический путь ведет к скуке и отчаянью небытия. Соня же безмолвно предлагает ему иной выбор — возвратиться к Тому, Кто сказал: «Я есмь воскресение и жизнь, верующий в Меня, если и умрет, оживет».

Роль Порфирия Петровича в судьбе Раскольникова. Порфирий — тоже очень сложный персонаж, уникальный даже в творчестве самого Достоевского. С одной стороны, он единственный представитель законности и официального правосудия в романе. Уже его имя («порфира» — царское одеяние, знак императорской власти, «Петр» — имя первого российского императора) свидетельствует о том, что он выступает в романе от лица государства и выражает идеологию того общества, против которого выступал Раскольников. С другой стороны, в конце романа он оказывается авторским резонером, логически объясняя Раскольникову необходимость покаяться и явиться с повинною. С третьей — есть основания и его считать двойником Раскольникова, но по-иному, нежели Свидригайлова. Порфирий сумел необыкновенно глубоко понять характер и психологию Раскольникова, так что нам временами даже может показаться, что он сам в свое время прошел через те же мысли и порывы: «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку я вашу прочел как знакомую» [6; 345]. Тем более что следователь и подсудимый — коллеги, ведь Раскольников учился на юридическом факультете и пишет вполне профессиональную, интересную даже для Порфирия статью о психологии преступника. Проникновение Порфирия в душу Раскольникова пронизательно до неправдоподобия. Не имея в руках ни одного реального факта, следователь восстанавливает всю историю и картину убийства до мельчайших подробностей, что позволяет ему полностью завладеть Раскольниковым и несмотря на отсутствие улик гениально раскрыть преступление.

Порфирий — сравнительно молодой человек, лет около 35, но он ощущает себя гораздо старше Раскольникова и учит его, как жить, с позиции искушенного и всеведущего человека. В его облике автором подчеркивается какая-то неопределенность: сам он невысокий, «полный и даже с брюшком», и во всей фигуре есть что-то бабье, что сразу неприятно действует на читателя. И тем не менее пристальный

взгляд его водянистых глаз с белесыми ресницами «как-то странно не гармонировал со всею фигурою... и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать» [6; 192]. В такой двойственности поначалу сквозит нечто зловещее и даже демоническое (особенно из-за любви Порфирия к «розыгрышам» и обещания Раскольникову «и его провести», а также из-за его насмешливого, нарочито пошлого тона с подхихикиваниями и «ерсами» («Извольте-с», «Это ведь факт-с», «по гуманности-с»), в котором из-под показного самоуничужения проглядывает завуалированная издевка над собеседником. И действительно, сперва Порфирий «гонит и ловит [Раскольникова] как зайца», используя парадоксальный прием: он полностью раскрывает убийце все свои карты и «искренне» посвящает его в свою тактику ведения дела, желая втянуть истерзанного подозрениями Раскольникова в исповедальную атмосферу и спровоцировать на дальнейшие признания. В этот момент он похож на паука, хладнокровно ловящего жертву в аккуратно расставленные сети («Прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с, а это уж очень приятно-с, хе-хе-хе!» — 6; 262).

Но внезапный приход с повинной Миколки потрясает его не меньше, чем Раскольникова («— Да и вы дрожите, Порфирий Петрович. — И я дрожу-с; не ожидал-с!»), и хитроумный следователь как будто понимает, что преступил закон Божеского милосердия, что его жестокость превысила даже вину Раскольникова (не случайно мещанин, слышавший всю сцену из-за перегородки и, несомненно, еще больше утвердившийся во мнении, что Раскольников — «убивец», приходит, потрясенный, просить у Раскольникова прощения «за оговор и злобу»). Через несколько дней приходит к Раскольникову сам Порфирий и обращается к нему совсем иным тоном, уже без иронии и коварства, фактически каясь перед ним, хотя и говорит примерно то же, что и в прошлый раз.

Так неожиданно следователь поворачивается к нам совсем другой стороной и оказывается авторским резонером, подытоживая все пережитое и вымученное Раскольниковым и обосновывая единственно возможный для него выход: «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит... вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» [6; 351]. И далее Порфирий развивает перед Раскольниковым идею «искупления вины страданием», носителем которой в романе представлен Миколка: «вам... давно уже воздух переменить надо. Что ж, страданье тоже дело хорошее. Пострадайте. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет» [6; 351]. А из черновиков к роману мы знаем, что это — центральная мысль самого писателя. Об этом говорят следующие важные строки:

ИДЕЯ РОМАНА.

ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ. В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житей-

ким процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания. Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием [7; 154–155].

Иными словами, Порфирий выражает словами все то, что Соня может только дать почувствовать в своей любви. Логика Порфирия, любовь Сони и ужас от страшного конца Свидригайлова вместе подвигают Раскольникова на решительный шаг — явку с повинною. Это еще не отказ от теории (даже идя доносить на себя, Раскольников восклицает: «Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» — 6; 400), но это необходимое условие для последующего воскресения: Раскольников начинает искупать свою вину страданием и кладет начало своему воссоединению с людьми.

Эпилог и его роль в романе. В оценке эпилога мнения исследователей, как правило, разделяются: одним он кажется натянутым, монологически прекращающим полифонию голосов в романе, искажающим первоначальный замысел характера Раскольникова. Нам же кажется, что он логически вытекает из всей философской концепции романа.

Поначалу Раскольников и на каторге остается верен себе, относится ко всем окружающим его людям с бессознательным презрением, чем заслуживает всеобщую ненависть, но затем жизнь, которой он доверился, «берет свое». Однажды он попадает в острожную больницу, и это заболевание сливается в читательском восприятии с его общим болезненным состоянием на протяжении всего романа. Но только здесь символически изображается его окончательное выздоровление. Идея покидает его ум после апокалиптического видения, где она показана в полном развитии своей разрушительной силы — в виде моровой язвы, уничтожающей чуть ли не все человечество. Но Достоевский не заставляет Раскольникова прямо разубедиться и отказаться от своей теории, что выглядело бы откровенно натянуто. Просто в какой-то момент герой перестает жить одним «эвклидовским» разумом, выполняющим одну и ту же всеразлагающую самоаналитическую работу, и отдается «живой жизни», непосредственным сердечным чувствам. Отметим также, что это стало возможно для него только вне Петербурга, которому в эпилоге противопоставлено первое за весь роман описание природы — необозримые просторы степи с юртами кочевников, где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6; 421). Этот пейзаж напоминает о библейских первых веках и знаменует собой начало новой, еще не изведанной жизни героя. И первым живым чувством, воскресившем его, была любовь к Соне. До сих пор на протяжении всего романа он только пользовался ее любовью как единственной нитью, связывающей его с людьми, но отвечал ей одной холодностью, жестоко мучая и безжалостно перекидывая часть своей тоски на ее хрупкие плечи. Ныне же, по выздоровлении от болезни его безотчетно потянуло к ней и «бросило к ее ногам». Это уже не демонстративный жест, по-

добно поцелую ноги при первом свидании, но символический знак смирения в любви «гордого человека». Теперь «сердце одного заключало в себе бесконечные источники счастья для другого». Евангелие пока еще не читается Раскольниковым. Но мы помним, что у самого писателя как раз на каторге произошел духовный перелом, и потому естественно можем предположить, что он верит в реальность будущего прихода к Истине и воскресения своего героя.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Какое место занимает роман «Преступление и наказание» в творчестве Достоевского?
- ❖ Каковы основные принципы изображения героев Достоевским?
- ❖ Каким предстает перед нами Петербург в «Преступлении и наказании»? В чем отличие образа Петербурга у Достоевского от Петербурга Пушкина, Гоголя, Некрасова?
- ❖ Чем было спровоцировано появление на свет и окончательное формирование теории Раскольникова? Изложите сущность самой теории.
- ❖ Каковы были мотивации Раскольникова своего преступления?
- ❖ Как изменялось душевное состояние Раскольникова до и после совершения преступления? В чем состояло само преступление? Расскажите о смысле названия романа.
- ❖ Кого и на каких основаниях можно считать двойниками Раскольникова?
- ❖ Какова роль снов в романе?
- ❖ В чем специфика женских образов романа?
- ❖ Какую роль в судьбе Раскольникова сыграли семья Мармеладовых, Соня, Порфирий, Свидригайлов?
- ❖ В чем значение эпилога романа?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 1. Анненский И. Книга отражений. Статьи разных лет//Избранное. М., 1987.
- 📖 2. Белов С.В. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. М., 1985.
- 📖 3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского//О русских классиках. М., 1993.
- 📖 4. Кожин В. «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского//Три шедевра русской классики. М., 1971.
- 📖 5. Мочульский К.В. Достоевский: Жизнь и творчество//Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.