

Цезарий Марцинкевич

Формы авторского присутствия в драматизированном мире полифонического романа Ф. Достоевского *Преступление и наказание*

Одним из главных структурных элементов, занимающих в полифоническом романе Достоевского беспрецедентно господствующее положение является образ автора, характер которого, как мы помним, был специально оговорен и теоретически осмыслен самим Достоевским. Автор-повествователь, по мысли писателя, должен взять в *Преступлении и наказании* бразды правления в свои руки и вести рассказ „от себя”, от имени „как бы невидимого, но всеведущего существа”, не оставляющего главного героя ни на минуту. Исповедальная манера повествования, да еще от лица запутавшегося в жизненных противоречиях человека, кажется ему „не целомудренной” и не целесообразной, ибо главная художественная задача состоит в том, чтобы „выставить всем на вид одного из членов нового поколения” (7, 149)¹.

Первоначальный замысел Достоевского, таким образом, типологически сопоставим с аналогичным намерением Тургенева развенчать в *Отцах и детях* нигилизм. Результат оказался столь же неоднозначным. В ходе творческой работы выяснилось, что полностью отстраниться от идей, бушевающих главного героя, пожалуй что, невозможно. „Новые трихины” заражали не единичных членов общества, а „целые селения, целые города и народы” (6, 419): „Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе” (6, 420).

¹ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, М. 1973 – 1979. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию: первая цифра в круглых скобках обозначает том издания; через запятую — страницы.

Пророческие видения Достоевского оправдались в полной мере впоследствии, однако уже и в рамках одного из своих лучших романов он должен был подчиниться общей тенденции, не будучи совершенно свободным от постигшей всех и вся идеологической пандемии.

Отказавшись от монолога-исповеди главного героя своего произведения, Достоевский не присвоил и права монологического описания („от себя“) его идей, переживаний и действий, а главное — монологической их оценки. Он сохранил главное завоевание изобретенного им жанра полифонического романа — множественность и равноправие высказываемых точек зрения на дискуссионно обсуждаемые проблемы, приглашая тем самым к активному сопереживанию, сочувствию и сотворчеству читателя.

Именно в этом смысле авторская концепция Достоевского коренным образом отличается от монологической позиции рассказчика в произведениях его великих современников: Тургенева, Гончарова и Льва Толстого — принципиальных сторонников монологического видения, осмысления и изображения действительности. Достоевский всегда и во всем диалогичен. Высказывая — экстатически, страстно, порой пристрастно — собственную точку зрения, он внимательно прислушивается ко всем своим собеседникам, авторитетным и не очень (в том числе и к читателю), сознательно организует ситуацию дискуссии, спора, аналитически проводит избранную для обсуждения идею через разные мнения, точки зрения и эмоциональные восприятия, настойчиво сталкивает и сравнивает их в условиях универсального диалектического резанса.

Как автор своих произведений Достоевский находится не в центре, а на периферии создаваемого им поэтического Космоса. Не об этом ли собирался писать в задуманной им новой книге о Достоевском М.М. Бахтин: „Мир весь передо мной, и, хотя он есть и позади меня, я всегда отодвигаю себя на его край, на касательную к нему. Эта зависимость от другого (в процессе самоосознания и самооправдания) — одна из основных тем у Достоевского, определяющая и формальные особенности его образа человека. Мир весь передо мною, и другой целиком в нем. Для меня он — кругозор, для другого — окружение“².

Авторская позиция беспристрастно объективного повествователя, таким образом, для него малопродуктивна. Он должен сохранять суперактивность: и за себя, и за своих героев, практически за всех: от мала до велика. Правом голоса (и, между прочим, мнения!) у Достоевского обладают порой самые эпизодические, чаще всего не имеющие даже имени „случайные“ персонажи: „...когда один пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадыю, крикнул ему вдруг, проезжая: «Эй ты, немецкий шляпник!» — и заорал во все горло, указывая на него рукой. — молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу“ (6, 7). Этот совершенно посторонний человек естественно и неведомо для себя принял участие в обсуждении, даже в подготовке преступного замысла Раскольников, намекнув ему на необходимость устранения бросающихся в глаза слишком „приметных“ мелочей: „Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан

² Бахтин, М.М., [К вопросам самосознания и самооценки...]/Бахтин, М., *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, СПб., 2000, С. 242.

и улыка. Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и всё” (6, 7).

Стратегия авторского присутствия в романах Достоевского, в отличие от Тургенева, Гончарова и Льва Толстого, не монархическая, а последовательно демократическая. Вместо того, чтобы безраздельно царить в создаваемом им художественном мире, он скромно „тушется” среди своих многочисленных и бесконечно разноголосых персонажей, ни в коей мере, однако, не уступая им идеологической инициативы. Именно ему приходится принять на себя неусыпную заботу по организации монологических, диалогических и полилогических партий персонажей-актеров, по сопровождению их то лаконичными, то пространными ремарками относительно места и времени происходящих событий, характера освещения, декораций, мизансцен, костюмов, грима, мимики и жестыкуляции, по комментированию тех или иных поступков, мыслей и переживаний, по психологической мотивации внешних и внутренних движений героев и, наконец, по приведению всего этого грандиозного спектакля в единую художественно-целесообразную систему.

Конечно, в известной мере перечисленные функции свойственны автору любого эпического произведения, независимо от того, какое начало в нем доминирует: эпическое, лирическое или драматическое. Все дело, видимо, в их соотношении. Своеобразие стратегии авторской позиции Достоевского определяется, как мы стараемся доказать, его ярко выраженной склонностью к романной драматургии. Он чувствует себя одновременно и драматургом, и режиссером разыгрываемого в эпическом пространстве романа спектакля. Режиссер этот, однако, не персонифицирован, не явлен как некое сопоставимое с реальной биографической личностью писателя лицо, скорее он напоминает тех одетых в черное кукловодов японского театра, о которых писал Д.С. Лихачев: „Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере забывать. Это почти также, как в японском кукольном театре, где актеры в черном передвигают кукол по сцене на глазах у зрителей, но зрители не должны их замечать и не замечают. Играют куклы. Тех же, кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц. Автор и повествователи у Достоевского — это слуги просцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суетятся”³. В великолепной метафоре Лихачева, замечательно пластично и точно передающей деятельность автора в романах Достоевского, может быть не совсем точны два слова: „слуги” и „суетятся”. Вдумчивый читатель (он же зритель) отлично понимает, что спектакль движется не сам по себе, а искусно организован человеком в черном, активность которого обличает в нем отнюдь не суетливого слугу, но всевластного и всемогущего демиурга, рассчитавшего, продумавшего и предусмотревшего каждую мелочь.

Соглашаясь с Томасом Манном, что романы Достоевского „это не эпические произведения, а грандиозные драмы, построенные по законам сцены, — драмы, в которых действие, раскрывающееся в течении лишь нескольких дней, развивается в сверхреалистических диалогах”⁴, отметим поистине уникальную приверженность театру их создателя, готового предпослать всему своему эпическому творчеству

³ Лихачев, Д.С., *Поэтика древнерусской литературы*, Л. 1967. С. 321.

⁴ Манн, Т., *Достоевский — но в меру*//Манн, Т., *Собр. соч.*: В 10 т., Т. 10, М. 1961, С. 340.

в качестве эпиграфа лозунг шекспировского театра: „Весь мир лицедействует!“ Концептуальной установкой писателя как несостоявшегося драматурга на протяжении всего его творчества оставалось представление об игре как субстанциональном начале жизни. Не оттого ли многие его персонажи столь охотно и искусно разыгрывают определенные роли (6, 193, 196, 204, 226, 230, 234, 318), притворяются, прикидываются (6, 96, 99, 189, 197, 198, 210, 293), „показывают вид“ (6, 214, 355) надевают маски (6, 114, 217, 263, 274, 357) или просто „играют“ с партнерами (6, 195, 262, 263, 267, 269, 273), не оттого ли отмеченные эпизоды своих произведений он называет „сценами“ (6, 29, 145, 164, 191 — 3 раза, 341, 342, 343, 345) или „спектаклями“ (6, 140), а людей, наблюдающих их, — „зрителями“ (6, 132, 135, 143) или „публикой“ (6, 138, 140, 191, 305, 309, 328 — 2 раза), разрешение острых конфликтных ситуаций — „развязкой“ (6, 270, 308), ситуации же близкие к конфузу — „комическими“ или „буффом“ (6, 263, 273), а временные промежутки для отдыха — „антрактом“ (6, 262). Одним словом, человек, исполняющий в романах Достоевского роль автора, — до мозга костей театральный, все в театральном мире постигший и со знанием дела организующий театральное действие.

В конце IV главы второй части *Преступления и наказания* в разговоре Разумихина и Зосимова о ходе расследования шумевшего дела последний сентенциозно замечает: „...слишком уж все удачно сошлось... и сплелось... точно как на театре“ (6, 111). В этих незамысловатых, таких простых, житейских словах, видимо, совсем не случайно (ибо в начале следующей же главы мелькает в унисон еще одна чисто театральная реплика: „...произошла маленькая перемена декорации“), с замечательной лапидарностью сформулирован ярко выраженный драматургический способ построения действия и соответствующего ему хронотопа, использованный в романе.

События послушно складываются в единую подвластную воле режиссера систему, размещаются в обозримом пространстве центральной части Петербурга на нескольких хорошо освоенных персонажами сценических площадках и укладываются в энергично спрессованный промежуток времени — не более двух недель. Но этого мало, они еще и цепляются друг за друга чуть ли не в рифму, по принципу „нарочно не придумаешь“. Впрочем, вернее будет сказать наоборот: событийный план выстраивается именно „нарочито“, повинувшись не то провидению, не то почти что „математическому“ авторско-режиссерскому расчету.

Недаром несколько раз высказывается пропущенное через суеверно-сосредоточенное сознание главного героя искренне разыгрываемое удивление по поводу неожиданного стечения обстоятельств: „И во всем этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений“ (6, 52). Далее следует ретроспективная сцена разговора в трактире между студентом и молодым офицером, столь созвучного его собственным мыслям и настроениям, и тут же замыкается продолжением лейтмотивного недоумения: „Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе? Станным всегда ему казалось это совпадение. Этот ничтожный трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как

будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...” (6, 55; ср. также: 6, 58, 117, 132-133, 270).

Недаром также автор-повествователь регулярно пользуется модальными конструкциями: „нарочно”, „как нарочно”, „как бы нарочно” (6, 51, 60, 61, 69, 162, 197, 235), „вдруг” (6, 18, 30, 38, 39 — 6 раз, 43, 45 — 3 раза, 47 и т.д.), передающими подстроенность и внезапность в бурном потоке стремительно сменяющихся друг друга событий, в отнюдь не произвольном сцеплении сюжетных перипетий.

Среди персонажей-актеров, исполняющих главные роли в романе-трагедии *Преступление и наказание*, выделяются, конечно, Раскольников и два его антагониста — Лужин и Порфирий Петрович. Удивительно емкую и в высшей степени адекватную характеристику Раскольникову дает его друг Разумихин: „...угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорее жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположных характера поочередно сменяются. Ужасно иногда неразговорчив! Все ему некогда, все ему мешают, а сам лежит, ничего не делает. Не насмешлив, и не потому, чтоб острофы не хватало, а точно времени у него на такие пустяки не хватает. Не дослушивает, что говорят. Иногда не интересуется тем, чем в данную минуту интересуются. Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то” (6, 165). Природная двойственность главного героя, о которой речь уже шла выше⁵, в известном смысле предопределяет и его склонность к актерству. Кроме того, он несомненно умен, эмоционально развит, одарен воображением, наделен наблюдательностью, обладает тонкой нервной организацией, молниеносной реакцией на внешние и внутренние раздражители, способностью видеть себя „со стороны” и аналитически оценивать свои и чужие поступки, мимику, жесты, слова, а главное — поразительной интуицией, помогающей ему в критические моменты избирать оптимальную стратегию поведения. То есть и по задаткам своим он прирожденный актер. Наконец, к актерству, лицедейству его подталкивают сложившиеся жизненные обстоятельства. Переступив закон, совершив преступление, он вынужден, избегая наказания, выдавать себя за невинного человека, то есть опять-таки играть роль.

Впрочем, ролевое поведение Раскольникова распространяется не только во вне, когда он актерствует совершенно сознательно и даже тщательно контролирует свои действия в опасной игре с Порфирием Петровичем, но и во внутрь, когда одержимый выношенной им в муках идеей сверхчеловека он убеждает себя в том, что принадлежит не к покорствующему судьбе большинству, а к избранному меньшинству, к тем, „кто право имеет”. Здесь ему приходится играть роль человека, чуждого его нравственной природе, безжалостного и непоколебимого, которому и в голову не придет покориться от сознания „немонументальности” того или иного деяния на пути к достижению цели. Поэтому он постоянно и равняет себя с Наполеоном, с его Тулоном, Египтом, Альпами, Ватерлоо, задает себе сакраментальный вопрос: полез бы его кумир под кровать к „старушонке” (6, 211), и сам же дает малоутешительный ответ: „Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться!

⁵ См. предыдущий параграф данной главы.

Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай*, потому — не твое это дело!.. О, ни за что, ни за что не прошу старушонке!” (6, 212). Длительная мучительная борьба, сопровождающаяся то усилением, то ослаблением волевого напряжения, осложняющаяся оскорбительным сравнением себя с другими карикатурными претендентами на роль Наполеона (с Лужиным и Свидригайловым) и будоражащим совесть столкновением с „бедными”, „кроткими” и „тихими” представителями „муравейника” (Мармеладовым, его семейством, Соней, Лизаветой) и, наконец, уступающая под влиянием Сони пробуждению религиозного чувства, завершается возвращением к себе, отказом от несвойственной ему роли.

Став динамическим центром драматического спектакля, разыгрываемого в рамках полифонического романа, Раскольников получает от автора полную, неограниченную свободу самовыражения, для чего используются такие эффективные средства, как пространственные внутренние монологи, о склонности героя к которым сказано уже в экспозиции („...бормotal он что-то про себя от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался” (6, 6); „несмотря на все поддразнивающие монологи о собственном бессилии и нерешимости” (6, 7)); как напряженнейшие диалогические (и гораздо реже полилогические) партии, в которых он обменивается репликами со своими главными оппонентами (Лужиным, Порфирием Петровичем, Свидригайловым), а также другими персонажами, играющими в его судьбе немаловажную роль (Мармеладовым, матерью и сестрой, Разумихиным, Соней); как описания экстерьеров, интерьеров, портретных характеристик и элементов пейзажа, данных, однако, не с отстраненной объективностью, а пропущенных через сознание главного героя; как, наконец, динамические описания собственно действий Раскольникова, перемещения его во времени и пространстве и вместе с ним генерализирующей точки зрения незримого повествователя.

Автор-повествователь никак не персонифицирован, нарочито безличен; все его немногочисленные модальные конструкции как рассказчика приглушены, лишены индивидуальности: „*Кстати*, он был замечательно хорош собою...” (6, 6); „Раскольников не привык к толпе и, *как уже сказано*, бежал всякого общества, особенно в последнее время” (6, 11); „Бывают иные встречи даже с незнакомыми *нам* людьми, которыми *мы* начинаем интересоваться с первого взгляда...” (6, 12); „Тут, *кстати*, подоспела новейшая модная теория временного умопомешательства, которую так часто стараются применять в *наше* время...” (6, 411); „Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ *наш* окончен” (6, 422). Как видим, кроме апелляции к общераспространенному житейскому опыту и безличному обобщенному сознанию, в этих намеках рассказчик никак себя не обнаруживает. Единственное, за чем он строго следит, это скрупулезное соблюдение своей анонимной солидарности с манипулируемыми им персонажами. Как уже отмечалось, лишь в одном только случае автор-повествователь чисто ситуативно отмежевался от своих героев, призвав читателя осознать библейскую парадоксальность нарисованной им картины: „Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги” (6, 251 – 252). Впрочем и здесь эта впечатляющая картина могла быть увидена внутренним взором как эрудированного и привычно рефлектирующего Раскольникова, так и изрядно начитанной в Священном Писании и мучительно переживающей свою невольную роль Марии Магдалины Сонечки.

Монологическое и диалогическое начала в речевом идиостиле Раскольниковва уравниваются благодаря интегрирующей составляющей голоса автора. Практически все его монологи представляют собой так называемый поток сознания, переданный хотя и прямой речью, но не обращенной к определенному адресату (в сущности, это бредовый разговор с самим собой): „Ба, Заметов!.. контора!.. А зачем меня в контору зовут? Где повестка? Ба!.. я смешал: это тогда требовали! Я тогда тоже носок осматривал, а теперь... теперь я был болен. А зачем Заметов заходил? Зачем приводил его Разумихин?.. — бормотал он в бессилии, садясь опять на диван. — Что ж это? Бред ли это все со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать, скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? А где мое платье? Сапогов нет! Убрали! Спрятали! Понимаю! А, вот пальто — проглядели! Вот и деньги на столе, слава богу! Вот и вексель... Я возьму деньги и уйду, и другую квартиру найму, они не сыщут! .. Да, а адресный стол? Найдут! Разумихин найдет. Лучше совсем бежать... далеко... в Америку, и наплевать на них! И вексель взять... он там пригодится. Чего еще-то взять? Они думают, что я болен! Они и не знают, что я ходить могу, хе-хе-хе!.. Я по глазам угадал, что они все знают! Только бы с лестницы сойти! А ну как у них там сторожа стоят, полицейские! Что это, чай? А, вот и пиво осталось, полбутылки, холодное!” (6, 99 – 100).

Несобственно прямая речь отличается заведомой амбивалентностью, когда на высказанное мнение персонажа накладывается, корректируя его, авторское понимание ситуации, существенно направляющее восприятие читателя, формирующее не отстраненно-объективную или пристрастно-субъективную точку зрения, а некий обобщенно-суммирующий, как в жизни, взгляд на происходящее. Несобственно прямая речь объединяет живой голос героя и неотступное режиссирующее внимание автора — как естественное диалогическое единство идеи, эмоции и их оперативной оценки в ожидании адекватной оценки читателя.

С другой стороны, в каждом монологическом речевом извержении подобного рода явственно различимы голоса его недавних собеседников, пусть и в свернутом, так сказать, формульном виде. Особенно показателен в этом смысле поистине марафонский внутренний монолог, буквально нашпигованный интонациями практически всех основных действующих лиц, который Раскольников произносит после прочтения материнского письма.

И наоборот, реплики Раскольниковва, когда он участвует в диалогах или монологах, разрастаются до монологоподобных, уже имеющих относительную внутреннюю завершенность и, благодаря этому, самоценное значение высказываний. Такими прежде всего являются: разъяснение Раскольниковым смысла своей статьи при первом знакомстве с Порфирием Петровичем (6, 199–201) и, конечно, его же разоблачительная речь против Лужина на поминках Мармеладова (6, 308 – 309). Столь же многословны, впрочем, и его партнеры: Мармеладов в своей пьяной исповеди в трактире (6, 12 – 21), Порфирий Петрович во время их второй встречи в конторе (6, 257 – 262), Лужин, обвиняющий Соню в том же эпизоде поминок (6, 301 – 302), и даже ничтожный Лебезятников, горячо вставший на ее защиту (6, 305 – 307).

Едва ли не главное место в монологических и диалогических партиях действующих лиц занимает направляющее и координирующее их авторское сознание. Автор, действительно, „ни на минуту не оставляет” героев, влазит в их душу,

помыслы и намерения; неустанно что-то подсказывает читателю-зрителю, указывает на самое главное, на неприметные детали и нюансы, обращает внимание на психологическую подоплеку словесного поединка, нисколько не нарушая при этом естественного обмена репликами.

Возьмем для примера сцену посещения Порфирия Петровича Раскольниковым и Разумихиным. Сначала Раскольников намеренно возбуждает своего приятеля, угрожая раскрыть сестре секрет его, впрочем, уже более, чем очевидной влюбленности, и, конечно же, для храбрости возбуждается сам:

„Раскольников до того смеялся, что, *казалось* (курсив здесь и далее мой — Ц.М.), уж и сдержат себя не мог, так со смехом и вступили в квартиру Порфирия Петровича. *Того и надо было* Раскольникову: из комнат можно было услышать, что они вошли смеясь и все еще хохочут в прихожей.” (6, 190). Войдя в комнату „*с таким видом, как будто* изо всей силы сдерживался, чтобы не прыснуть как-нибудь со смеху”, сопровождаемый „с совершенно опрокинутою и свирепою физиономией, красным как пион” Разумихиным („Лицо его и вся фигура действительно были в эту минуту смешны и *оправдывали* смех Раскольникова”), „Раскольников, еще не представленный, поклонился стоящему посреди комнаты и вопросительно глядевшему на них хозяину, протянул и пожал ему руку все еще с видимым чрезвычайным усилием подавить свою веселость и по крайней мере хоть два-три слова выговорить, чтоб отрекомендовать себя. Но едва только он успел *принять серьезный вид* и что-то пробормотать — вдруг, *как бы невольно*, взглянул опять на Разумихина и тут уже не мог выдержать: подавленный смех прорвался тем неудержимее, чем сильнее до сих пор сдерживался. Необыкновенная свирепость, с которою принимал этот *«задушевный»* смех Разумихин, придавала всей этой сцене *вид самой искренней веселости* и, главное, *натуральности*. Разумихин, как нарочно, еще помог делу” (6, 191).

Далее следует удивительный пассаж, имитирующий профессионально-режиссерское — в полном смысле этого понятия — описание мизансцены:

„Сцена представлялась таким образом: Раскольников досмеивался, забыв свою руку в руке хозяина, но, *зная мерку*, выжидал мгновения поскорее и *натуральнее* кончить. Разумихин, сконфуженный окончателью падением столика и разбившимся стаканом, мрачно поглядел на осколки, плюнул и круто повернул к окну, где и стоял спиной к публике, с страшно нахмуренным лицом, смотря в окно и ничего не видя. Порфирий Петрович смеялся и желал смеяться, но очевидно было, что ему надо объяснений. В углу на стуле сидел Заметов, привставший при виде гостей и стоявший в ожидании, раздвинув в улыбке рот, но с недоумением и даже как будто с недоверчивостью смотря на всю сцену, а на Раскольникова даже с каким-то замешательством.” (Там же).

На протяжении всей сцены, уже когда начался общий разговор, автор ни на минуту не забывает об аналитической работе ума занятых в ней актеров: это и выражение лица Порфирия Петровича, оставившегося в гостя „с тем усиленным и уж слишком серьезным вниманием, которое даже тяготит и смущает с первого раза, особенно по незнакомству, и особенно если то, что вы излагаете, по собственному вашему мнению, далеко не в пропорции с таким необыкновенно важным, оказываемым вам вниманием” (6, 192); это и преувеличенное старание Раскольникова „законфузиться” как можно больше при упоминании о том, что он „в настоящую минуту” „не совсем при деньгах” (6, 192 – 193), и не совсем адекватная

реакция его на замечание Разумихина, „ввернувшего” на этот раз невпопад: „— То-то ты вспорхнул вчера, когда я Зосимову сболтнул, что Порфирий закладчиков опрашивает!”, и „ловко выделанное раздражение”, с которым он обращается к нему после мгновенного замешательства, и деланная дрожь в голосе, когда речь заходит о матери, и стремление „смотреть прямо в глаза” страшному собеседнику, и постоянный самоконтроль: „Хорошо ли? Естественно ли? Не преувеличил ли? — трепетал про себя Раскольников. — Зачем сказал: «женщины»?” (6, 193); „Глупо! Слабо! Зачем я это прибавил!” (6, 194); и мгновенный экспресс-анализ ситуации в минутную паузу, которую предоставил ему отлучившийся хозяин (понятно, в форме внутреннего монолога):

„Главное, даже и не скрываются, и церемониться не хотят! А по какому случаю, коль меня совсем не знаешь, говорил ты обо мне с Никодимом Фомичом? Стало быть, уж и скрывать не хотят, что следят за мной, как стая собак! Так откровенно в рожу и плюют! — дрожал он от бешенства. — Ну, бейте прямо, а не играйте, как кошка с мышью. Это ведь не вежливо, Порфирий Петрович, ведь я еще, может быть, не позволю-с.. Встану, да брякну всем в рожу всю правду; и увидите, как я вас презираю!.. — Он с трудом перевел дыхание. — А что, если мне так только кажется? Что, если это мираж, и я во всем ошибаюсь, по неопытности злюсь, подлой роли моей не выдерживаю? [...]

Все это как молния пронеслось в его голове.” (6, 195 – 196).

Не менее артистично ведет эту сцену и вообще склонный к притворству и психологическому шантажу Порфирий Петрович. Притом он опирается на режиссерские разработки ничуть не меньше, чем его жертва; автор умудряется поочередно переселяться из одного антагониста в другого, никому, однако, не выказывая видимого предпочтения. Кстати, и Порфирию Петровичу весьма пронизательную характеристику дает, может быть, самый искренний и простодушный герой романа Разумихин: „— Да ведь все притворяется, черт! — вскричал Разумихин, вскочил и махнул рукой. — Ну стоит ли с тобой говорить! Ведь он все это нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их сторону принял, только, чтобы всех одурачить. И что ж он говорил вчера, господи! А они-то ему обрадовались!.. Ведь он по две недели таким образом выдерживает. Прошлого года уверял нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что все уже готово к венцу. Платье даже новое сшил. Мы уж стали его поздравлять. Ни невесты, ничего не бывало: все мираж!” (6, 197– 198). В конце концов игрой своей он „достает” и Раскольникова, когда тот приходит к нему во второй раз и подвергается жестокому психологическому давлению: „...арестуйте меня, обыскивайте меня, но извольте действовать по форме, а не *играть* со мной-с! Не смейте...”; „— Лжешь ты все! — завопил Раскольников, уже не удерживаясь, — лжешь, *полишинель* проклятый!..” (6, 269).

Несколько иначе и, разумеется, преследуя совсем иные цели, актерствует Лужин. Первое же его появление (если не считать довольно выразительного, хотя и отраженного представления в письме Пухерии Александровны) знаменательным образом совпало с замечанием Зосимова о слишком удачном сплетении обстоятельств убийства — „...точно как на театре”. Знакомя нас с новым актером, автор настойчиво подчеркивает его постоянное стремление *казаться*, одним своим внешним видом производить на окружающих необходимое ему впечатление: „Это

был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожной и брюзгливою физиономией, который начал тем, что остановился в дверях, озираясь кругом с обидно-нескрываемым удивлением и как будто спрашивая взглядами: «Куда ж это я попал?» Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли даже не оскорбления, озирает он тесную и низкую «морскую каюту» Раскольников» (6, 111). Каким-то непостижимым способом автор присваивает точку зрения мало симпатичного ему персонажа и живописует сцену через его восприятие: „С тем же удивлением перевел и устал от глаз на самого Раскольникова, раздетого, всключенного, немытого, лежавшего на мизерном грязном своем диване и тоже неподвижно его рассматривавшего. Затем, с тою же медлительностью, стал рассматривать растрепанную, небритую и нечесанную фигуру Разумихина, который в свою очередь дерзко-вопросительно глядел ему прямо в глаза, не двигаясь с места. Напряженное молчание длилось с минуту, и наконец, как и следовало ожидать, произошла маленькая перемена декорации. Сообразив, должно быть, по некоторым, весьма, впрочем, резким данным, что преувеличенно-строгую осанкой здесь, в этой «морской каюте», ровно ничего не возьмешь, вошедший господин несколько смягчился и вежливо, хотя и не без строгости, произнес, обращаясь к Зосимову и отчеканивая каждый слог своего вопроса:

— Родион Романыч Раскольников, господин студент или бывший студент?» (6, 111). Все дальнейшее поведение Лужина изобличает в нем органически присущее ему позерство: говорит он „внушительно”, смотрит „мнительно” (6, 112), „коробится с чрезвычайным достоинством” (6, 116), наконец, покидает сцену тоже в высшей степени картинно — „... даже в изгибе спины его как бы выражалось при этом случае, что он уносит с собою ужасное оскорбление” (6, 119). Позднее автор объясняет и причину избранной им актерской стратегии, преимущественно мимической: „Петр Петрович, пробившись из ничтожества, болезненно привык любоваться собою, высоко ценил свой ум и способности и даже иногда, наедине, любовался своим лицом в зеркале” (6, 234). Что касается его речевого стиля, он вполне согласуется с его адвокатской профессией: таково изложение его теории женитьбы в интерпретации Пульхерии Александровны, такова устная манера выражения и таков стиль его письма, блестяще проанализированный Раскольниковым (6, 180).

Более всего режиссерское искусство автора дает о себе знать в карнавальном-массовых сценах, в изблюбленных писателем „ассамблеях”, когда на всеобщее обсуждение выносятся идеи и чувства людей, доведенных порой до истерики, до предельной степени напряжения. Как справедливо считает В.Н. Топоров⁶, Достоевский возрождает здесь на новом витке спирали архаические схемы мифологического мышления.

С другой стороны, многолюдные свидетели происходящего, одновременно и зрители, и актеры (статисты) разыгрываемого спектакля, к тому же наделенные правом голоса, а также незримое присутствие среди них автора, заставляют вспомнить функцию хора в античной трагедии. Организующим центром этих сцен, однако, оказывается не обязательно главный герой. Так в двух, пожалуй, самых

⁶ Топоров, В.Н., *Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления („Преступление и наказание”)* // Проблемы поэтики и истории литературы: К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М.М. Бахтина, Саранск 1973.

впечатляющих массовых сценах его отодвигает на второй план просто-таки предрасположенная к истеричной игре на публике Катерина Ивановна (сцены поминок (6, 290 – 311) и уличного представления (6, 327 – 334)).

В последнем случае трагический пафос усиливается благодаря и другим может быть и не очевидным на первый взгляд античным аллюзиям: роль „вестника”, докладывающего Раскольникову о публичном помешательстве Катерины Ивановны, дважды поручается Лебезятникову (6, 324 – 326, 327 – 328), в результате чего показ события замещается рассказом о нем. Эту же функцию выполняют в романе и такие многократно применяемые приемы античной драматургии, как форсированное нагнетание мрачного „патоса” практического испытания навязчивой безумной идеи, как трагическая вина, тяготеющая над главным героем, которого, по его глубокому внутреннему убеждению, к преступлению подталкивал сам дьявол (6, 60, 119, 130, 321, 322), как трагическое молчание: вспомним фантастически длинную паузу „минут с десять” во время кульминационного уединенного разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем в начале шестой части (6, 349) и не менее продолжительный проход молча с обличителем-мещанином: „Так прошли они шагов сотню, рядом и опять совсем молча” (6, 209, ср. также: 6, 125, 126) и трагическая ирония: невпопад все больше говорят самые любимые и дорогие для Раскольникова люди: сестра, чуть не доведшая его до обморока своим убийственным доводом: „Если я погублю кого, так только себя одну... Я еще никого не зарезала!..” (6, 179), мать, свято верящая в его непогрешимость: „ — Полно, Родя, я уверена, все, что ты делаешь, все прекрасно! — сказала обрадованная мать. — Не будьте уверены. — ответил он, скривив рот в улыбку.” (6, 175), а также единственный преданный друг Раскольникова Разумихин, беспощадно точно сформулировавший пафос его статьи „как разрешение крови *по совести*” (6, 203).

Неусыпное присутствие автора в разыгрываемом спектакле проявляется и в необычайно эффективно применяемой системе лейтмотивов: крови (6, 63–65, 72, 91 – 92, 136, 139, 141, 142 — 2 раза, 144, 145 — 2 раза, 174, 349), преступления и переступания через что-то или через кого-то (6, 8, 246, 252, 260, 411, 417), убийства и смерти (6, 30, 36, 179, 212, 253, 262, 277, 382, 394 – 395, 410, 411, 412, 415, 419), гроба (6, 34, 178, 183 — 2 раза, 251), безумия (6, 221, 223, 247, 248, 249, 320, 383, 411, 412), коленопреклонения и целования ног (6, 17, 24 — 2 раза, 30, 75, 246, 405, 421 и пр.); в „монтажном” со-противопоставлении персонажей: Раскольникова и Мармеладова, Раскольникова и Порфирия Петровича, Раскольникова и Лужина, Раскольникова и Дуни, Раскольникова и Сони, Раскольникова и Свидригайлова, Раскольникова и Наполеона, Раскольникова и Библейского Лазаря; Дуни и Сони; Марии Магдалины и Сони, а также ключевых сцен: двух визитов к старухе, трех свиданий Раскольникова с Порфирием Петровичем и Соней, многочисленных разговоров; в искусной организации соответствующего психологическому состоянию главного героя темпоритма⁷; в изображении персонажей как участников спектакля и одновременно его зрителей: „...Вы извините, пожалуйста, — обратился он со вздрагивающими губами к Порфирию, — что мы вас пустяшным таким перебором полчаса беспокоим. Надоели ведь, а? — Помидуйте-с, напротив, на-а-против! Если бы вы знали, как вы меня интересуете! Любопытно и смотреть,

⁷ Ср. приведенные выше рассуждения В.Н. Топорова о течении художественного времени в романе.

и слушать...” (6, 195); наконец, в откровенно профессиональном — режиссерском — интересе к актерскому амплу исполнителей: гамлетовские аллюзии в поведении Раскольникова („Черт возьми! — продолжал он почти вслух, — говорит со смыслом, а как будто ... Вот и я дурак! Да разве помешанные не говорят со смыслом?” (6, 131)), того же происхождения „привидения”, являющиеся Раскольникову и Свидригайлову (6, 208 – 210, 213, 219, 274 – 276, 393), комические ухватки Порфирия Петровича („...у меня и фигура уж так самим богом устроена, что только комические мысли в других возбуждает; буффон-с...” (6, 263)); и проч.

Конечно, в образе автора „Преступления и наказания” можно отыскать и немало эпического. Прежде всего, конечно, бросается в глаза необыкновенное мастерство динамического повествования. Событийный план романа, пусть и ограниченный сравнительно небольшим промежутком времени, необычайно стремителен и насыщен. Главный герой буквально мечется по Петербургу. Многие статические сцены сопровождаются динамическими „проходами”, во время которых Раскольников или произносит свои бесконечные внутренние, порой озвученные, пугающие прохожих монологи, или обменивается репликами со своими партнерами: Мармеладовым (6, 21 – 22), Разумихиным (6, 129 – 131, 148 – 150, 188 – 191, 206 – 208, 225 – 226), Лебезятниковым (6, 324 – 326, 327 – 328), Свидригайловым (6, 371 – 374), а то и просто с безымянными незнакомцами (6, 121 – 123, 133 – 138, 209 – 210, 274 – 276).

В художественном Космосе *Преступления и наказания* оба способа воссоздания объективной картины мира стереоскопически дополняют и обогащают друг друга. Образ автора как некое вездесущее, всезнающее и всевидящее сознание, служащее одновременно идейным оппонентом главному герою, посредником между всеми героями и читателем, рассказывающим о происходящем, а также режиссером, организующим показ изображенных событий, играет в романе исключительное значение. Лишенный персонификации, он, как мы старались показать, ведет себя с необычайной активностью, совмещая все грани плана выражения, поистине универсального в экстремальных условиях полифонического романа. При этом повествователь эпического плана нисколько не мешает драматургу, а драматург не сдерживает инициативу постановщика-режиссера. В каждой своей ипостаси он умеет во время ступать или активизироваться, судя по обстоятельствам, добиваясь эффекта предельной выразительности.

Cezary Marcinkiewicz

Streszczenie

Niniejszy artykuł omawia specyfikę polifonicznej powieści F. Dostojewskiego jaką jest *Zbrodnia i kara*. Ze wszystkich utworów wielkiego Rosjanina właśnie *Zbrodnia i kara* jest najbardziej nieokreślona i różnicowana konwencją gatunkową.

Analiza form gatunkowych dowodzi, że utwór ten cechuje redukcja akcji i dialogu. Które sprawiają, że tekst utworu zachowując zewnętrzne cechy dramatyczności i dyskreję podmiotu przedstawianego sytuuje się jednak na granicy literackości epickiej, a miejsce świata przedstawianego zajmują tutaj liczne filozoficzne i społeczne dyskursy. Przeto dzieło Dostojewskiego wciąż jeszcze wre, kipi, jest jakby źródłem nigdy nie gasnącej lawy, pogłębionej analizy psychologicznej ludzkiego cierpienia.

Cezary Marcinkiewicz

Summary

The following article is discussion about specificity of the polyphonic F. Dostojewski's novel titled *Crime and Punishment*. Among all of that great Russian writer's novels, only *Crime and Punishment* is the most indefinite diverse convention of literature kinds.

The analysis of literature forms are proving that one of the main characteristic of the novel is reduction of a plot and dialogue. That makes this text retaining outward features of drama and discretion of a depicted subject, but on the same time situated the composition on the front of epic literature – the place of depicted word is taken up by numerous philosophical and social discussions. The Dostojewski's novel is a never ended, still unfinished and constantly deepen complex analysis of human psychological suffering.