

В. КОЖИНОВ
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Классические произведения искусства существуют как бы в двух измерениях: чтобы полноценно их воспринять, необходимо видеть их в органической связи и с тем временем, когда они были созданы, и с нашим временем, в котором они продолжают жить, поражая своей неиссякаемой силой и яркостью.

Роман Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание» был опубликован столетие с лишним назад — в 1866 году. Раскрыв январскую книжку журнала «Русский вестник», читатели находили в ней повествование, начинающееся предельно простой и документально точной фразой: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту».

Из следующих абзацев читатель узнавал, что дело происходило в Петербурге, вблизи Сенной площади. И если он был петербуржцем, он без особого труда мог догадаться, что молодой человек идет по Столярному переулку к Кокушкину мосту через Екатерининский канал (или, по-тогдашнему, «канаву»). И когда дальше рассказывалось о том, как, пройдя «ровно семьсот тридцать» шагов, молодой человек «подошел к преогромнейшему дому, выходящему одною стеной на канаву, а другою в — ю улицу», читатель понимал, что речь идет о Садовой улице¹. Более того, по целому ряду примет времени, рассеянных в

¹ Достоевский, по-видимому, для того и зашифровал некоторые названия, чтобы создать наиболее полное ощущение «достоверности», реальности происходящего (неловко, мол, раскрыть все до конца, поскольку речь идет о действительном событии).

повествовании, читатель неопровержимо уверялся, что дело происходит не вообще в каком-то «начале июля», но именно в начале июля 1865 года, то есть за полгода до появления романа...

Это порождало совершенно особенное отношение к роману. Впрочем, нам не нужно гадать, как воспринимали современные читатели роман Достоевского: яркое свидетельство об этом содержится в книге известного русского писателя конца XIX века Александра Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги».

Здесь рассказывается о том, как дочь богатого помещика, умная и одаренная девушка, случайно берет в руки «Русский вестник» за 1866 год:

«До четырех часов ночи читала Элиз... роман, который с удивительной силой истерзал ее живое воображение... Картины, совершенно не свойственные тому, чем она жила и к чему привыкла, совершенно не соответствующие ее богато убранной комнате... преследовали ее. И, что всего было ужаснее, она сама участвовала в них, чувствовала себя только наполовину Элиз Гардениной».

И вот на другой день, выехав на обычную свою прогулку по Невскому на паре вороных рысаков, девушка велит кучеру ехать *туда*... Что же она увидела?

«На Садовой улице, там, где она примыкает к Сенной, у кабака с прилитыми и обледенелыми ступеньками, с мрачными, заплатанными стеклами на дверях, били пьяную женщину. Крик, хохот, брань в толпе дерущихся и тех, кто остановился посмотреть на драку... Вдруг... у самой толпы остановилась пара вороных, женский, странно ломающийся голос пронзительно закричал:

— Пожалуйста... я вас прошу... не трогайте ее,— торопливо заговорила она, путаясь в словах и не в силах сдержать нервически трясущегося подбородка.— Я — Елизавета Гарденина... Наш дом на Гагаринской набережной... Я ее возьму с собой... Нельзя так жестоко... Это возмутительно... бесчеловечно!..»

Все изображенное здесь — и вера в то, что мир романа совершенно реален, и желание немедленно увидеть его воочию, и даже, наконец, прямое осуществление этого желания, — очень характерно и важно для понимания романа. Художественный мир «Преступления и наказания» предельно достоверен, как бы даже документален.

Современный писатель рассказывает, как он в наши дни бродил по переулкам, где происходит действие «Пре-

ступления и наказания», держа в руках роман — как путеводитель:

«По стоптанным каменным ступеням мы поднялись на узкую темную лестницу с полукруглыми подъемами и по ней наверх, до каморки Раскольниковва¹.

Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома... Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку... помещалась одною лестницей ниже... и каждый раз, при выходе на улицу, ему непременно надо было проходить мимо хозяйской кухни, почти всегда настезь отворенной на лестницу».

Была каморка, туда вели тринадцать ступенек, как и было сказано в романе, и была лестница мимо квартиры с кухней...

Мы повторяли все движения Раскольниковва, спускались вниз, во двор, под ворота, где Раскольников стоял... пока вдруг не увидел в каморке дворницкой топор. И дворницкая была с двумя ступеньками вниз (двумя! — точно так и было), мы заглянули туда... Затем мы вышли и направились к дому старухи процентщицы.

«Идти ему было немного; он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно семьсот тридцать».

Постепенно проникаясь ощущениями Раскольниковва, мы тоже считали шаги, с некоторым замиранием сердца подошли к «преогромнейшему дому, выходящему одною стеной на канаву, а другою в — ю улицу...». По узкой темной лестнице... мы поднялись на четвертый этаж до квартиры старухи процентщицы и остановились перед дверью. Как раз на лестнице мы никого не встретили. Чувство перевоплощения было полное, до нервной дрожи в руках...»²

Да, роман настолько «достоверен», что даже и теперь, через сто лет, сохранились следы той «реальности», которую воссоздавал в нем Достоевский...

И все же это только одна сторона содержания романа. Не менее существенно другое.

Выйдя из дома в Столярном переулке, Раскольников вскоре после этого заходит в распивочную и встречается там жалкого, спившегося чиновника Мармеладова, который рассказывает о своей мучительной и жуткой жизни, а потом как бы бросает свое слово куда-то в безграничность

¹ Ныне — дом № 19/5 по ул. Пржевальского.

² Даниил Гранин, Примечания к путеводителю, «Советский писатель», Л. 1967, стр. 267—278.

пространства и времени, в вечность, олицетворенную в образе судящего людей бога:

«— Жалеть! зачем меня жалеть! — вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутою вперед рукой...— Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его!.. Пожалееет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия... Всех рассудит и простит, и добрых, и злых, и премудрых, и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!» И мы выйдем все, не стыдясь, и станем... И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! почто сих приемлещи?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам руце свои, и мы припадём... и заплачем... и все поймем! Тогда все поймем!.. и все поймут...»

В этом месте ясно и резко обнаруживается другая сторона, другой аспект романа. Теперь уже невозможно воспринимать роман просто как достоверный рассказ о совершившихся возле Сенной площади событиях. Открывается какой-то совершенно иной план повествования, иная художественная перспектива.

И Александр Эртель в своей повести изображает это совсем другое, но не менее сильное и значительное воздействие «Преступления и наказания» на душу героини. Речь идет о *сне* Елизаветы Гардениной — сне, в котором очень своеобразно и вместе с тем поразительно верно воплотилось глубокое впечатление от только что прочитанного романа, переживание его внутренней сущности.

«Дикие, отрывочные сны, с странной яркостью подробностей, с самым невозможным смещением фантастического и действительного, не давали ей отдыха... Она на все отвечала каким-то болезненным восторгом... И вся эта цепь отрывочных сновидений к утру закончилась странным, самым несообразным сном. Будто входит Элиз в огромную, залитую огнями залу. Хоры, места за колоннами, ложи, кресла, проходы — все переполнено людьми. Сверкают звезды, эполеты, бриллианты, блестят обнаженные плечи и руки, пестреют ленты, цветы, кружева, перья...» Но вот «звезды, цветы, бриллианты, обнаженные плечи, тысячи биноклей, тысячи любопытных и выжи-

дающих глаз отступили куда-то далеко, далеко... На эстраде особый мир, что-то свое, отрезанное, независимое от того. И это вовсе не эстрада, — это — мрачное подземелье... В разных положениях, в мертвой неподвижности застыл оркестр. И какой странный оркестр! Тут были женщины, девушки, дети, старики, все в лохмотьях, с измученными лицами, с кровавыми подтеками и шрамами... «Наконец-то!» — сказал бледный, с безумно-тоскливыми глазами человек... И целое море звуков наполнило подземелье... Потрясающие звуки, похожие на человеческий голос. Там слышался истерический, непрерывающийся хохот, там — робкое всхлипывание, там раздавался пронзительный, насильственно заглушаемый крик, там проклинали кого-то, молили о пощаде, издавали тихие и жалобные стоны, там в торжественных трагических аккордах прославляли страдание и жертву. Волосы поднимались на голове Элиз... Ее звуки — она слышала их — все могущественнее и согласнее вливались в стройную разноголосицу оркестра... Но ей было слишком больно. «Нет, это не может продолжаться, — думала она, — я не возьму этой ужасной ноты...» Но звук вылетал, и она вскрикивала с каким-то горестным упоением: «Ах, как хорошо! Ах, как я счастлива!»

Итак, с одной стороны, роман Достоевского воспринимается как воссоздание реального человеческого мира, существующего около Сенной площади в Петербурге (и даже, быть может, как воссоздание реально совершившихся в начале июля 1865 г. событий), и вызывает желание посетить этот мир, увидеть его воочию, — с другой же, он предстает как своего рода трагическая опера, в которую читатель словно вливает и *свой собственный* голос, испытывая боль и в то же время непонятное счастье.

Сразу же следует сказать, что эти две стороны, два аспекта «Преступления и наказания» предстают в нерасчленимом, органичном единстве. Они постоянно присутствуют в каждой клеточке повествования, хотя подчас на первый план выходит одна из сторон. Понять эти стороны в их органическом единстве и взаимодействии — это во многом и означает проникнуть в смысл романа.

Двойственный характер «Преступления и наказания» отмечен так или иначе в большинстве критических очерков и исследований, посвященных этому великому произведению. Чаще всего говорят о социально-психологическом и

бытовом содержании романа и, с другой стороны, об его нравственно-философском содержании. И это, в общем и целом, верно, ибо в романе изображается и определенное действие (преступление), и его осмысление и оценка в сознании героев.

Но во многих работах о романе эти два аспекта неправомерно оторваны друг от друга, — вплоть до того, что каждая из сторон оказывается привязанной к отдельным, самостоятельным частям и главам «Преступления и наказания». Социально-психологическое и бытовое содержание относят при этом к фактическому действию романа, к повествованию в собственном смысле, а нравственно-философское — к монологам и диалогам основных героев (Раскольников, Сони Мармеладовой, Порфирия Петровича, Свидригайлова и других).

Более того, во многих исследованиях о романе — особенно тех, которые были созданы в конце XIX — начале XX века, — фактическое действие, повествование вообще оттесняется на задний план, и предметом анализа становятся почти исключительно размышления Раскольникова и его многочисленные споры с другими героями. Роман предстает при этом как своего рода трактат о проблеме преступления, а фактическое действие и сам художественный мир романа оказываются каким-то внешним обрамлением, фоном этого «теоретического» содержания.

Такой подход к делу обусловлен прежде всего неверным представлением о природе творчества Достоевского. Мы часто говорим, что романы Достоевского — *философские* романы. Но это определение можно употреблять только лишь с большой осторожностью, точно сознавая его смысл. Оно верно в том отношении, что в романах Достоевского так или иначе ставятся самые общие, коренные проблемы жизни, которые мы привыкли называть «философскими». Однако недопустимо смешивать романы Достоевского с «философскими романами» в прямом терминологическом значении. Ибо этот термин относится к сочинениям, которые по самому существу своему представляют собой не что иное, как трактаты на определенную философскую тему, но трактаты, облеченные в форму повествования, диалога, переписки и т. п.

Романы этого рода никогда не имеют первостепенной художественной ценности, да и для самих их авторов ис-

куство как таковое отступало на второй план: им важно было пропагандировать свои философские убеждения. Они воплощали их в романной форме для привлечения более широкого круга читателей, для наглядности или даже для проведения «крамольных» идей через цензуру. И в этих романах нередко вся суть заключалась именно в монологах и диалогах персонажей, выражавших в конечном счете философскую позицию автора.

Между тем в «Преступлении и наказании», как и во всяком подлинно художественном творении, *смысл* воплощен во всей полноте произведения; рассуждения и споры героев выступают здесь прежде всего как одно из проявлений их целостных характеров и играют такую же роль, как и поступки, волеизъявления, переживания героев и обстановка их бытия.

Сами по себе философские рассуждения Раскольниковова или Свидригайлова — это своего рода «характеристики» данных героев, а не воплощение смысла романа (хотя, конечно, и эти рассуждения — как и поступки, переживания, пейзажи, интерьеры и т. п., — органически связаны с общей «идеей» «Преступления и наказания»). Поэтому любые попытки определить смысл романа путем анализа извлеченных из него рассуждений героев разрушают художественную реальность романа, и исследователь тем самым вообще лишается возможности схватить его подлинный смысл.

Такого рода попытки, кстати сказать, обусловлены подчас склонностью тех или иных исследователей идти по пути наименьшего сопротивления. Ведь неизмеримо проще извлечь из «Преступления и наказания» ряд «теоретических» высказываний и затем рассуждать о них, нежели исследовать целостную художественную реальность и атмосферу романа.

При таком чисто «теоретизирующем» подходе вся художественная «реальность» романа оказывается, в сущности, ненужной, излишней. Ибо все сводится к тому, что герой романа, опираясь на определенную «теорию», оправдывающую преступление, убил и ограбил богатую старуху, но затем, испытывая сомнения в своей правоте, начинает жестоко терзаться (как бы *наказывая* себя сам за свое преступление). К тому же он получает жестокие удары от тех, с кем он спорит, доказывая свою правоту. В конце концов он сознается в убийстве и получает законное наказание.

Из всего этого легко сделать вывод, что существо произведения заключено в «теории» Раскольникова и философских спорах вокруг нее. Сам же роман — лишь повод для развертывания этих споров.

Такое представление о романе несостоятельно уже хотя бы потому, что «теория» Раскольникова, взятая сама по себе, именно как *теория*, едва ли обладает подлинной глубиной и значительностью. Об этом справедливо — хотя, быть может, в излишне резкой форме — сказал замечательный поэт и проницательнейший критик Иннокентий Анненский:

«Мысль коротенькая и удивительно бедная, гораздо беднее, чем в «Подростке», например: Наполеон — гимназиста 40-х годов, Наполеон — иллюстрированных журналов. Теория, похожая на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста»¹.

Да и о чем тут спорить: ведь сам Достоевский недвусмысленно обнажает *заурядность* идеи Раскольникова. Ибо ту же, в сущности, идею (хотя и без философского ореола, но в близких раскольниковским выражениях) излагает приятелю-офицеру какой-то студент в трактире, куда случайно забрел Раскольников. Более того, к этой идее близка и жизненная позиция презираемого Раскольниковым Лужина (что сознает и сам герой).

И все же идея Раскольникова, взятая непосредственно в художественной цельности романа, в нераздельном и органическом единстве с самим героем и всем миром произведения, обладает несомненной значительностью, силой и даже известным обаянием...

Об этом прекрасно сказал тот же Анненский. Сразу же после слов о том, что теория Раскольникова как таковая похожа «на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста», он говорит: «И в то же время вы чувствуете, что тут и не пахнет сатирой, что это, как теория, самая подлинная пережитость и вера столь живая, что, кажется, еще вчера она заставляла молиться»².

Нельзя не вспомнить здесь конец того разговора студента с офицером, который невольно подслушал Раскольников. После того как студент экспансивно утвердил

¹ И. Ф. Анненский, Вторая книга отражений, СПб. 1909, стр. 125—126.

² Там же.

идею нравственной правоты убийства «никому не нужной» и злой старухи, офицер вдруг спрашивает его:

«— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?»

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!»

Это очень многозначительный диалог. Неизвестный студент (он здесь как бы представитель некой толпы, некоего цосящегося в воздухе «общего мнения»¹) утверждает, что можно и даже нужно убить старуху и использовать ее деньги «на служение всему человечеству и общему делу». Но это чисто умозрительное, «теоретическое» утверждение. Раскольников же действительно убивает старуху...

Словом, дело не в теории, не в идее, а в самом Раскольникове, одержимом идеей. Не так уж трудно опрокинуть идею Раскольникова, но едва ли можно опрокинуть одержимого идеей Раскольникова.

В дальнейшем мы, конечно, еще будем говорить о идее Раскольникова и попытаемся понять, почему эта сама по себе «бедная» идея приобретает такой могучий смысл в мире романа. Сейчас важно отметить лишь одно: суть романа — не в самой по себе идее, «теории», а в чем-то ином, что воплощено в его художественной цельности. Вне реального действия «Преступления и наказания» «теория» Раскольникова теряет свою силу и глубину.

Мне могут возразить, правда, что и те работы о романе, которые ограничиваются анализом чисто теоретического его содержания, подчас представляют значительный интерес и волнуют читателя. Но это объясняется прежде всего тем, что даже самое отвлеченное рассуждение о романе Достоевского не может все же вообще изолироваться от его художественной реальности. Она сохраняется хотя бы в цитатах из монологов и диалогов, которые отнюдь не похожи на трезвое обсуждение теоретических проблем, ибо включены в напряженное действие романа.

Существует и прямо противоположное понимание — или, точнее, восприятие — романа, при котором как раз движение идеи отходит на задний план, и все сосредото-

¹ Раскольников думает об этом разговоре: «Все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им... разговоры и мысли».

вается на фактическом действии, на событиях, происходящих в романе. Подобный подход к роману особенно распространен на Западе. Так, например, широко известный в 1920—1930-х годах французский писатель Франсис Карко, изображавший главным образом жизнь преступного мира, писал:

«Преступление и наказание» буквально опьянило меня. Пять дней подряд, запершись в своем углу в меблированных комнатах, я зачитывался им. Второе, третье, четвертое чтение ни в чем не ослабили мощных ощущений, пронизывающих все мое существо. Звук колокольчика, в который вслушивался Раскольников, вернувшись к дверям старухи процентщицы, казался мне тем самым, какой раздавался внизу, в передней, когда ночью мы будили спящего там слугу. Я вздрагивал всякий раз, как какой-нибудь запоздалый жилец дергал звонок. Моя комната находилась над этой передней. Я жил в ожидании этого звука колокольчика, резкое звяканье которого преследовало меня как привидение»¹.

Такое восприятие «Преступления и наказания» по своему верно, ибо схватывает напряженность и остроту действия романа — действия, в центре которого преступление, убийство². Но этим никак нельзя ограничиться. Такое восприятие, в частности, предполагает отсечение «идейного» плана, то есть движения самой «теории» Раскольникова, и в конечном счете превращает роман в своего рода «детектив» (хотя Достоевский явно не предполагал подобного прочтения романа, ибо он не ввел в сюжет ни одной «загадки», тайны, связанной с убийством: все ясно с самого начала). Словом, перед нами иная крайность.

Действительно, понять роман можно, лишь исходя из его целостного художественного мира, который воплощен во всей полноте повествования Достоевского. Выхватывание отдельных высказываний, которое, к сожалению, ха-

¹ Цит. по кн.: Ф. М. Достоевский, Избр. соч., Гослитиздат, М. 1946, стр. 481.

² О том, с каким напряжением создавался мир романа, свидетельствует рассказ о человеке, жившем в одном доме с Достоевским в 1866 г. Этот человек отказался ночевать вместе с писателем, утверждая, что «Достоевский замышляет кого-то убить — все ночи ходит по комнатам и говорит об этом вслух» («Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, «Художественная литература», М. 1964, стр. 363).

рактарно для многих исследователей, способно лишь увести от подлинного понимания. В конечном счете человек, который просто читает роман с достаточной внимательностью и серьезностью, воспринимает его вернее, чем исследователь, строящий свой анализ на ряде отдельных, «особо выдающихся» цитат из теоретических споров героев.

Впрочем, здесь может встать вопрос о том, зачем вообще нужно *исследование* романа. Разве писатель, создавая роман, не предназначал его попросту для чтения, для непосредственного читательского восприятия? Это, конечно, верно. Но есть разные степени понимания художественного произведения. Человек, просто воспринявший художественный мир, созданный писателем, скорее чувствует, видит, осязает этот мир, чем действительно понимает его. Для действительного понимания необходимо глубокое размышление, требующее определенной подготовленности.

И опять-таки может возникнуть вопрос: а зачем же тогда вообще создаются романы? Разве не мог писатель сам отчетливо, ясно, определенно сформулировать смысл своего романа?

Нет, не мог. Лев Толстой, говоря о смысле «Анны Карениной», совершенно справедливо заметил: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал...» Далее он говорил о том, что роман есть «сцепление» мыслей, но «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается»¹.

Смысл романа никогда не может достигнуть той однозначной определенности, какой обладает смысл философского трактата. Но в то же время смысл подлинно великого романа всегда богаче, многограннее, полнее, нежели смысл любого трактата. Романы, подобные «Дон Кихоту», «Войне и миру», «Преступлению и наказанию», обладают как бы *неисчерпаемым* смыслом. Каждое поколение открывает в них нечто совершенно новое.

Но для этого открытия необходимы и немалые усилия, и верный подход к произведению, — в частности, внимательное и углубленное прочтение текста, прочтение, с которого и должен начинаться всякий анализ и от которого

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 62, Гослитиздат, М. 1953, стр. 268—269.

он не может полностью отрываться, уходя в абстрактные рассуждения.

Обратимся теперь к роману и начнем, пожалуй, с первой же его фразы, которая уже цитировалась.

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки, которую он нанимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту».

Поверхностное восприятие увидит в этой фразе всего лишь сухое сообщение, «информацию». Нам, казалось бы, указывается только время и место действия, возраст героя (молодой человек), его материально-бытовое положение (нанимал от жильцов каморку) и т. п.

Однако в настоящем, большом искусстве чисто информационных деталей не бывает. Начнем с того, что сама эта внешняя, даже какая-то подчеркнутая «информационность» исходной фразы романа имеет (это уже отмечалось в связи с отрывками из романа Александра Эртеля) существенный художественный смысл. Подчеркнутая достоверность и точность, как бы даже документальность фразы (и в частности, зашифровка названий) оказывает свое особое эстетическое воздействие (так потрясшее героиню Эртеля).

Далее, каждая деталь подлинного произведения искусства органически связана с произведением в целом. И эта первая фраза — как бы зерно, из которого разрастается потом огромное древо романа.

Вот хотя бы одно слово: герой отправился «медленно, как бы *в нерешимости...*»¹.

Слово «нерешимость» и различные образования от того же корня — «разрешение», «неразрешимо», «не решаться», «нерешительно», «решено», «нерешенное», «решение» (окончательное, последнее) и т. д. — то и дело повторяются на страницах романа, особенно в кульминационных сценах.

Чтобы не уходить пока далеко в глубь романа, перевернем только одну страницу. Здесь (в девятом абзаце от начала романа) мы снова увидим то же самое слово: «Он...

¹ В дальнейшем во всех цитатах из Достоевского, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. — В. К.

несмотря на все поддразнивающие монологи о собственном бессилии и *нерешимости...*» — и т. д.

Перевернем еще несколько страниц. В начале четвертой главки Раскольников размышляет о полученном им письме матери. Это размышление кончается так: «Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями, о том, что вопросы *неразрешимы*, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо *решиться*, хоть на что-нибудь...»

И еще через несколько страниц: уже упоминавшаяся сцена в трактире, где Раскольников слышит рассуждения некоего студента и ответ офицера: «А по-моему, коль ты сам *не решаешься*, так нет никакой и справедливости!» — и т. д. и т. п.

Перед нами одно из *ключевых* слов романа. Оно воплощает глубокие и существенные стороны его содержания, его целостного смысла. «Преступление и наказание» — роман *неразрешимых* ситуаций и роковых, чреватых трагическими последствиями *решений*.

Это было показано уже в одной из первых критических работ о романе — статье Дмитрия Писарева «Борьба за жизнь», появившейся в 1867 году. Критик писал, в частности, что жизненное положение, в котором очутилась героиня романа Соня Мармеладова и в котором она вынуждена сделать «выбор», принадлежит к таким положениям, когда «оказываются неприменимыми правила и предписания общепринятой житейской нравственности. В таком положении точное соблюдение каждого из этих превосходных правил и предписаний приводит человека к какому-нибудь вопиющему абсурду... Даже и беспристрастный наблюдатель, вдумываясь в такое исключительное положение, останавливается в недоумении и начинает испытывать такое ощущение, как будто бы он попал в новый, особенный, совершенно фантастический мир, где все делается наыворот и где наши обыкновенные понятия о добре и зле не могут иметь никакой обязательной силы. Что вы скажете, в самом деле, о поступке Софьи Семеновны?.. Какой голос эта девушка должна принять за голос совести — тот ли, который ей говорил: «сиди дома и терпи до конца; умирай с голоду вместе с отцом, с матерью, с братом и с сестрами, но сохраняй до последней минуты свою нравственную чистоту», — или тот, который говорил: «не жалея себя, не береги себя, отдай все, что у тебя есть, продай себя, опозорь и загрязни себя, но спаси, утешь,

поддержки этих людей, накорми и обогрей их хоть на неделю, во что бы то ни стало»? Я очень завидую тем из моих читателей, — иронически продолжает Писарев, — которые могут и умеют решать сплеча, без оглядки и без колебаний вопросы, подобные предыдущему. Я сам должен сознаться, что перед такими вопросами я становлюсь в тупик; противоположные воззрения и доказательства сталкиваются между собою; мысли путаются и мешаются в моей голове; я теряю способность ориентироваться и анализировать»¹.

Стоит напомнить, что это пишет человек, как раз склонный к прямолинейным и односторонним приговорам, к решениям сплеча (такова, например, его известная «скандальная» статья о Пушкине). Но в данном случае он верно уловил своеобразие художественных «положений» романа Достоевского. Через много лет после Писарева известный литературовед В. Ф. Переверзев писал о том, что жизнь предстает перед Раскольниковым как «трагическое столкновение своеволия и смирения», как необходимость выбора быть либо насильником, либо жертвой, и герой «беспомощно бьется над решением этого социального противоречия, то принимая принцип своеволия, то благоговейно и даже страстно преклоняя колени перед покорностью и смирением»².

Да и сам Достоевский прекрасно сознавал эту существеннейшую особенность своего романа. Уже в самой первой формулировке замысла «Преступления и наказания» он подчеркивал, что перед героем его романа встают «неразрешимые вопросы»³.

Но ведь вся эта стихия «неразрешимости» — могут возразить мне — станет действительно ясна нам лишь позднее или даже только после восприятия романа в целом. Какое же значение имеет одно слово в начальной фразе романа?

Во-первых, при серьезном, внимательном чтении это слово не пройдет бесследно. Оно отзовется в нашем восприятии — пусть пока совершенно безотчетно, — и впечатление закрепится благодаря дальнейшему повторению

¹ Д. И. Писарев, Соч. в 4-х томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1956, стр. 331—332.

² В. Переверзев, Ф. М. Достоевский, Госиздат, М.—Л. 1925, стр. 59.

³ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, Госиздат, М.—Л. 1928, стр. 419.

этого слова. Во-вторых, именно такое, как бы незаметное для нас и потому органически совершающееся приобщение к смыслу романа только и способно ввести нас в его подлинный, *художественный* мир. Если мы восприняли бы стихию «неразрешимости» лишь в форме тех или иных теоретических рассуждений героя, она осталась бы всего лишь «мыслью» (которая, как заметил Толстой, в своей отдельности «страшно понижается» и даже «теряет» свой истинный, художественный смысл).

В первой фразе романа «нерешимость» предстает как свойство, воплощенное в самой походке героя, и благодаря этому перед нами начинает создаваться его цельный живой образ, в котором позднее выступят и соответствующие собственно духовные черты. Свойство, уловленное в манере идти, будет затем органически разрастаться в многогранный и сложный человеческий облик.

Но так же будут разрастаться и другие «моменты» начальной фразы. «Чрезвычайно жаркое время» — это не просто метеорологическая примета: как таковая она была бы излишней в романе (не все ли равно — летом или зимой совершается преступление?). Через весь роман пройдет атмосфера невыносимой жары, духоты, городской вони, сдавливающих героя, мутящих его сознание до обморока. Это не только атмосфера июльского города, но и *атмосфера преступления...*

И каморка, похожая — как будет сказано позднее — на шкаф и на гроб, тоже пройдет через роман как необходимое художественное обстоятельство действия, вливающееся в общий смысл романа. И даже «деловое» обозначение «нанимал от жильцов» очень важно, ибо оно предстает не просто как точная информация, но как символ крайней *неустроенности, неукорененности* героя: у него не только своего дома нет, но он даже нанимает каморку у тех, кто сам не имеет своего дома и, в свою очередь, нанимает квартиру (кстати сказать, и Соня Мармеладова нанимает комнату «от жильцов» и, побывав у Раскольникова, замечает: «Не знала, что вы тоже от жильцов живете...»).

Итак, первая фраза — это действительно своего рода зерно романа, заключающее в себе многие зачатки его смысла, который затем будет разрастаться и обогащаться в каждой последующей фразе. И, только улавливая шаг за шагом это органическое разрастание, можно постигнуть *художественный* смысл романа.

Достоевский заметил по поводу одного своего произведения, которое упрекали за растянутость, что в нем «слова лишнего нет», то есть нет ни одного слова, не имеющего отношения к глубокому художественному смыслу целого.

И когда мы говорим о том или ином «слове» романа, необходимо отчетливо сознавать, что речь идет не о слове в лингвистическом смысле, не о явлении языка. Каждое слово включено в художественную целостность романа, где оно перестает быть обычным явлением речи и становится деталью образа, деталью художественного мира, воплощающей и в то же время вбирающей в себя его богатый и сложный смысл. Этот мир находится не за словом (или *под* словом), а в самом слове. Перед нами не обычное слово, а художественное слово великого писателя — элемент искусства, а не просто речи.

Чтобы отчетливо увидеть это, возьмем одно очень часто встречающееся в романе слово — «желтый». Это как бы основной «цвет» романа. В квартире старухи процентщицы комната «с желтыми обоями», мебель «из желтого дерева», картинки «в желтых рамках». Сама старуха носит «пожелтелую кацавейку». Даже во сне, когда Раскольников как бы повторяет убийство, ему бросается в глаза «желтый диван» в комнате старухи. Каморка Раскольникова оклеена «грязными желтыми» обоями; в полицейской конторе, где он падает в обморок, ему подают «желтый стакан, наполненный желтой водою». Само лицо героя после болезни становится «бледно-желтым». «Желтое» лицо и у Мармеладова. В комнате Сони опять-таки «желтоватые» обои. В кабинете Порфирия Петровича мебель из «желтого дерева», а лицо следователя — «темно-желтое». У женщины, которая на глазах Раскольникова бросается в канаву, «желтое» лицо. На Петровском острове «ярко-желтые» домики... Этот перечень можно бы продолжать и далее. Причем, особенно важно отметить, что вообще-то в романе очень мало красок, и ни один цвет, кроме желтого, не повторяется более, чем несколько раз.

Просто невозможно предположить, что это господство желтого цвета возникло случайно. И конечно же, дело во все не в точном воссоздании цвета обоев, мебели, лиц и т. д. Само по себе такое воссоздание было бы просто излишним в романе. Какое дело нам до того, что те или иные предметы желтые (а не, скажем, зеленые, голубые, коричневые и т. п.)? Что это прибавляет к нашему пониманию художественного мира Достоевского? Нет, здесь, безусловно,

есть некий существенный внутренний смысл. Но смысл сложный и многогранный. Едва ли возможно определить его однозначно и со всей четкостью.

Замечательно одно место в романе. Раскольников через несколько дней после убийства приходит в квартиру старухи и застаёт там работников: «Они оклеивали стены новыми обоями, белыми с лиловыми цветочками, вместо прежних желтых, истрепанных и истасканных. Раскольникову это почему-то ужасно не понравилось; он смотрел на эти новые обои враждебно, точно жаль было, что все так изменили».

Почему же это не понравилось герою? Конечно, прежде всего следует сказать о том, что Раскольникову вообще неприятно всякое изменение того места, где он пережил самые роковые мгновенья своей жизни. Но явно не случайно говорится здесь о замене обоев желтого цвета на белые. Желтый — это как бы цвет того мира, того пространства, где было и задумано (ибо каморка Раскольникова тоже желтая) и совершено преступление.

Но дело не только в этом. Желтый цвет характеризует и внутренний мир Раскольникова. В романе есть очень существенное сопоставление двух слов: слово «желтый» не раз соседствует с другим словом одного с ним корня — «желчный», которое, кстати, тоже часто встречается в романе.

О Раскольникове, например, говорится: «Тяжелая, *желчная*, злая улыбка змеилась по его губам. Он прилег головой на свою тощую и затаस्कannую подушку и думал, долго думал... Наконец, ему стало душно и тесно в этой *желтой* каморке».

Или другое место: «Проснулся он *желчный*, раздражительный, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длинной, имевшая самый *жалкий* вид с своими *желтенькими*, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней *жутко*...»

Я выделил в последнем отрывке уже не два, а четыре слова, ибо они как бы перекликаются, они связаны и по звуку и по смыслу. Иногда думают, что подобное единство звука и смысла характерно лишь для поэзии, для стиха. Но подлинно художественная проза строится не менее сложно, чем стихи, хотя в ней искусное построение гораздо менее заметно, не бросается в глаза.

Однако обратимся к основному сопоставлению: «желчный» — «желтый». Перед нами явное взаимодействие внутреннего и внешнего, мироощущения героя и мира. В этом взаимодействии, очевидно, и коренится тот сложный и напряженный смысл, который приобретает в романе слово «желтый». Нельзя не отметить, что на него наслаиваются в романе и другие значения. Так, Соня, живущая в «желтой» комнате, кроме того, — как не раз говорится в романе — живет «по желтому билету». И это жуткое значение как бы входит в состав общего значения слова «желтый».

Во взаимодействии с «желчью» «желтизна» приобретает смысл чего-то мучительного, давящего. Между прочим, Достоевский писал оба эти слова через «о» — «жолтый» и «жолчный»; так они и печатались в прижизненных изданиях романа. И это написание как-то грубее и выразительнее... Стоило бы и теперь восстановить это начертание: оно подчеркивало бы то особенное значение, которое вложил в эти слова Достоевский.

Наконец, слово «желтый» связано, по-видимому, еще и с тем, что «Преступление и наказание» — ярко выраженный *петербургский* роман. Дело в том, что образ Петербурга прочно ассоциируется в русской литературе с желтым цветом. Правда, это стало вполне очевидно уже после Достоевского, в поэзии XX века. Напомню строки из «петербургских» стихов Блока: «В эти желтые дни меж домами мы встречаемся...», «И на желтой заре — фонари...»; Анненского: «Желтый пар петербургской зимы... И Нева буро-желтого цвета...»; Мандельштама: в Петербурге «...к зловещему дегтю подмешан желток...».

Вероятно, и в романе Достоевского обилие «желтого» как-то связано с самим ощущением Петербурга, его общего колорита. Но, конечно, еще более существенное значение имеет сама атмосфера романа, то взаимодействие «желчи» и «желтизны», о котором шла речь.

Это уже, конечно, не слово в собственном смысле, а частица художественного мира «Преступления и наказания».

Невозможно, разумеется, анализировать «Преступление и наказание» слово за словом. Но необходимо — для действительного понимания романа — чутко вслушиваться в каждое слово, видеть в слове не просто элемент «информации», сообщения (скажем, воспринимать определение каморки «желтая» только как обозначение ее цвета), но именно частицу сложного и богатого художественного

мира в его целостности ¹. Анализ отдельных слов должен выступить лишь как своего рода *ключ* к верному восприятию и пониманию романа. Постоянно помня об этом, попытаемся схватить целостный смысл романа, его основное художественное содержание.

Мы уже разбирали первую, начальную фразу романа. Но, строго говоря, роман начинается не с нее. Ей предшествует название, в котором перед нами резко, отчетливо, крупным планом предстает слово ПРЕСТУПЛЕНИЕ.

Это слово имеет еще более существенное и широкое значение, чем различные образования от корня «решать». Конечно, можно понять его в чисто информационном и буквальном значении: нам предлагается рассказ о юридически наказуемом деянии, о каком-то нарушении правовых норм. Однако при внимательном чтении романа нетрудно убедиться, что его название имеет неизмеримо более многосторонний и сложный смысл. Речь идет о преступлении нравственности, быта, жизни вообще.

Слово «преступление» и различные его вариации то и дело возникают в романе. Так, Раскольников говорит Соне, пожертвовавшей собой ради семьи: «Ты тоже *переступила*... смогла переступить... ты загубила жизнь... *свою* (это все равно!)» ².

О матери Раскольникова говорится, что она «на многое могла согласиться... но всегда была такая черта... за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее *переступить*».

И Мармеладов в самом начале романа рассказывает Раскольникову, как он «переступил». Он рисует идиллическую картину своей недавней трезвой жизни, повествует о том, как его приняли «его превосходительство» и «даже прослезились, изволив все выслушать», и сказали: «Беру тебя еще раз на личную свою ответственность», как дома «на цыпочках ходят, детей унимают: «Семен Захарыч на службе устал, отдыхает, тш!», как «кофеем меня перед службой поят, сливки кипятят!.. Сколотились мне на об-

¹ Тонкие наблюдения над художественным бытием слова в «Преступлении и наказании» содержатся, в частности, в работе А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского» (см. его книгу «Идеи и стиль», «Советский писатель», М. 1965, стр. 162—215).

² Курсив Достоевского.

мундировку приличную...», как «жена точно в гости собралась, приделась...», как «в продолжение всего того райского дня... я и сам в мечтаниях летучих препровождал...». Но, говорит Мармеладов, «тут... черта моя наступила» (то есть он *не мог не переступить* черту), и «я хитрым обманом, как тать в нощи, похитил у Катерины Ивановны от сундука ее ключ, вынул, что осталось от принесенного жалованья... и всему конец...», а потом пошел и к Соне, которая «вынесла... последние, все, что было...».

Вслед за встречей с Мармеладовым, Раскольников получает письмо матери, где вновь со всей ясностью выступает тема «*преступаемости*» человека, где мать благословляет свою дочь пожертвовать собой ради брата, ибо она, Дуня, «многое может перенести» (хотя и для Дуни, как и для матери, существует «черта», за которую она не сможет переступить). Кроме того, из письма встает всецело *преступный* образ Свидригайлова.

Тема «переступания» ширится и углубляется. Мармеладов, «переступивший» жену и Соню, Соня, «переступившая» себя, а затем пытающаяся «переступить» себя Дуня¹, не знающий никаких «границ» Свидригайлов.

Наконец, после рассказа Мармеладова и письма матери Раскольников зримо сталкивается с «двойником» Сони — пьяной девочкой на бульваре, которую преследует человек, тут же окрещенный им Свидригайловым. Раскольников пытается помочь, но чаша уже переполнена, и он злобно восклицает: «Да пусть их *переглодают* друг друга живьем, — мне-то чего?»

В этом-то «преступном» состоянии мира совершается преступление Раскольникова.

О Раскольникове, задумавшем убить богатую старуху, говорится, в частности: «Он решил... что задуманное им — «не преступление»...» Здесь перед нами сложная «игра» со словом, — разумеется, не некое развлечение, а трагическая «игра», чреватая тяжкими последствиями. Раскольников прав в том отношении, что его поступок по своим мотивам и целям далеко выходит за собственно юридические рамки. Поначалу, не вникнув в глубину дела, можно еще полагать, что Раскольников стремится, убив богатую

¹ Как размышляет Раскольников, «Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным», — а может быть, даже Дунечкин жребий «хуже, гаже, подлее, потому что... все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет!».

старуху, добыть средства для окончания своего образования и помощи семье. Есть как будто бы и более далекие планы: принести затем пользу человечеству, «облагодетельствовать» его за счет никому не нужной злой старухи. Однако Раскольников не только никак не воспользовался украденными ценностями (кстати, даже не пересчитал их), но, как выясняется позднее, даже *заранее знал*, что не воспользуется ими.

Словом, его деяние по своим глубоким внутренним мотивам не преступление в юридическом смысле, которое всегда подразумевает вопрос: кому (и почему) это выгодно? Он совершает убийство не ради какой-либо корысти, не потому, что он зол и жесток по природе, и даже не в целях «мести» обществу и т. п.

Но в то же время деяние Раскольникова есть *преступление* в самом глубоком и остром смысле. Он говорит Соне: «Если б только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... счастлив был!»¹ Да, его деяние страшнее всякого обыкновенного преступления, ибо он не просто убил, а хотел утвердить *правоту* убийства, утвердить само право на преступление.

В этой связи очень важно учитывать один из аспектов содержания романа. Раскольников убил ведь не только старуху процентщицу: он обрушил свой топор и на ее сестру Лизавету — забитое и безответное существо, полное кротости и смирения, — ту Лизавету, которая еще недавно чинила его, Раскольникова, рубаху... Она была близка с Соней Мармеладовой, была даже на нее похожа. Когда Раскольников признался Соне в убийстве, он «вдруг в ее лице как бы увидел лицо Лизаветы...». Убить Лизавету — как бы то же самое, что убить Соню... Сам Раскольников восклицает: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Все, все отдают... глядят кротко и тихо...»

Эти слова об убитом им же человеке не воспринимаются как цинизм. А между тем, казалось бы, убийство Лизаветы гораздо ужаснее, чем убийство злой и деспотичной стяжательницы.

Кстати сказать, в первоначальном варианте романа преступление Раскольникова крайне усугублялось тем, что Лизавета была беременна: «Ее же потрошили. На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький», — рассказывала

¹ Курсив Достоевского.

там кухарка Настасья¹. Достоевский счел эту страшную подробность излишней².

Кто знает, может быть, поначалу «центр тяжести» должен был, по замыслу художника, падать именно на убийство кроткой Лизаветы — этой «сестры» Сони? Но в законченном романе оно, это убийство, отошло на второй план, оно только лишь подчеркивает роковой характер преступной «теории» Раскольникова.

«Бедная Лизавета, — размышляет Раскольников. — Зачем она тут подвернулась. Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?..» Соне он объясняет, что убил Лизавету «нечаянно».

И в самом деле: Раскольников убил Лизавету в состоянии крайнего смятения, почти безумия и к тому же как бы ради самозащиты. Между тем старуху он убивал совершенно сознательно, ради утверждения правоты убийства. Это как бы убийство человека вообще, убийство, после которого можно убивать всех и каждого. И в сравнении с этим преступлением «нечаянное» убийство Лизаветы действительно как бы даже не преступление, а дикий поступок, совершенный в невменяемом состоянии.

Правда, гибель Лизаветы резко и остро обнажает страшный смысл деяния Раскольникова: подчинившись своей «теории», он как бы вынужденно убивает тут же и того, кого не собирался, не хотел убивать. Его преступление словно порождает цепную реакцию. И все же убийство Лизаветы прежде всего с особой силой выявляет ни с чем не сравнимый смысл убийства старухи процентщицы. Эта вторая «роль» образа Лизаветы, в сущности, значительно важнее. При «обычном» преступлении убийство кроткой Лизаветы вызывало бы гораздо большее возмущение, нежели убийство ее злобной и корыстной сестры. Но, воспринимая «Преступление и наказание», мы (как и сам герой) гораздо меньше думаем об убийстве Лизаветы. Подчас ее образ вообще не упоминается в рассуждениях

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», ГИХЛ, М. — Л. 1931, стр. 94.

² Между прочим, Достоевский (подобные вещи неоднократно с ним случались в той спешке, с которой нужда заставляла его заканчивать свои романы), по-видимому, забыл изъять из окончательного текста замечание студента, рассказывающего о старухе, что Лизавета-де «поминутно была беременна». Это был, как мне кажется, подступ к страшной развязке, но он так и остался в романе без последствий.

о романе, в то время как убийство процентщицы всегда оказывается в центре внимания.

Уже в самом начале романа, в первом же внутреннем монологе Раскольникова, звучит главный мотив: «На какое дело хочу покуситься!.. — говорит себе герой. — Ну, зачем я теперь иду? Разве я способен на *это?*»¹

В этом размышлении нет мелодраматического преувеличения смысла задуманного поступка: ведь речь идет о покушении на своего рода основной закон человеческого бытия. Решившись на убийство, Раскольников скажет себе так: «Все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!»

Своим деянием Раскольников именно и хочет *практически* доказать и себе, и в конечном счете *всему миру*, что «нет никаких *преград*», через все можно переступить. Если это действительно так, если человека в тех или иных его стремлениях останавливают только предрассудки или страх, значит, подлинным человеком будет лишь тот, кто осмелится «переступить» через что угодно...

Много говорилось о «параллелизме» основных образов «Преступления и наказания», о прямых сопоставлениях судьбы или сознания Раскольникова и Лужина, Свидригайлова, Мармеладова, Соии. Эти сопоставления непосредственно, открыто, даже подчеркнуто проведены в самом романе. Так, Раскольников прямо говорит о том, что из убеждений Лужина естественно вытекает его, раскольниковская «теория»; Свидригайлов заявляет Раскольникову: «Между нами есть какая-то точка общая»; предполагаемый брак сестры Раскольникова с Лужиным приравнивается «жертве», принесенной дочерью Мармеладова; Раскольников говорит Соне: «Ты тоже *переступила...*» — и т. п.

Эти сопоставления, как обычно указывается, призваны «оттенить» образ Раскольникова, бросить на него определенный свет. Но дело не только в этом. Не менее существенно, что все эти образы «переступающих» людей создают то общее состояние мира, в котором совершается главное преступление — убийство.

Это изображенное в романе всеобщее преступление, переступание сложившихся за века норм и границ бытия имело, конечно, свой очень существенный смысл.

¹ Курсив Достоевского.

Величие Достоевского-художника обусловлено, в частности, тем, что он с поразительной остротой и глубиной осознавал всю грандиозность и далеко идущие последствия той исторической ломки, которая началась в России в 60-х годах XIX века. Он чувствовал, что надвигаются невиданные по размаху социальные, технические, идейные и нравственные перевороты, которые действительно и произошли уже после его смерти, в XX веке.

И главное здесь вовсе не в прямых «пророчествах» и предсказаниях будущих событий (хотя и их можно найти у Достоевского), а в необычайно ясном и углубленном видении тогдашних, современных Достоевскому процессов и фактов, в которых выражалась подготовка и нарастание грядущего всемирно-исторического переворота.

Достоевский вполне определенно говорил о том, что в современном ему обществе господствует «чрезвычайное экономическое и нравственное потрясение... Прежний мир, прежний порядок... отошел безвозвратно... Все переходное, все шатающееся»¹. Вскоре после окончания «Преступления и наказания» он писал: «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат... что это фантазия!»²

Конечно, это «чрезвычайное потрясение» только лишь началось в эпоху, когда Достоевский создавал «Преступление и наказание», и лишь наиболее чуткие и проницательные люди могли предвидеть его последствия. Те процессы и факты, которые поставил в центр внимания Достоевский, многим его современникам представлялись всего лишь случайными и исключительными явлениями, не воплощавшими в себе существа исторического развития. И само отражение этих явлений в романах Достоевского многие рассматривали именно как «фантазию» или в лучшем случае как опыт изображения патологических и уникальных характеров и ситуаций.

Так, даже в 1882 году популярнейший тогда критик Н. К. Михайловский писал о творчестве Достоевского: «Изображений простой, обыденной, типической жизни... нет и в помине. Напротив, все вычурно, необыкновенно, случайно... «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы»

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., Госиздат, М.—Л. 1926—1930, т. XI, стр. 98—99.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, Госиздат, М.—Л. 1930, стр. 150.

переполнены всякого рода редкостями, исключительными явлениями, чудищами»¹. Между тем Достоевский уверенно говорил о том, что отражение всех этих «фантастических» явлений — «исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже... плавает»².

«Если в этом хаосе, в котором давно уже... пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона... — писал Достоевский, — то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса?.. Кто хоть чуть-чуть может определить законы и... разложения, и нового созидания?»³

О жизненных фактах, которые стали для Достоевского предметом художественного освоения, он писал: «В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*... Мы всю действительность пропустим этак мимо носу»⁴.

Стремясь схватить существо «чрезвычайного потрясения», обусловленного начавшимся переходом к новому состоянию мира, Достоевский обращается именно к конкретным жизненным фактам — в том числе к тем, которые повседневно отражаются на страницах газет. В самом начале работы над «Преступлением и наказанием» он писал, объясняя реальные истоки своего замысла: «Есть... много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела»⁵.

Повторяю: все это было только начало, только первые проявления грядущих переворотов и катастроф. Поверхностному взгляду новые факты представлялись «исключительными» и «фантастичными» явлениями в жизни России, своего рода социальной или даже чисто психологической патологией. Но в глазах Достоевского это были центральные и наиболее полные смысла факты. Исходя из этих «фактов действительной жизни», Достоевский и

¹ Цит. по кн.: «Ф. М. Достоевский в русской критике», Гослитиздат, М. 1956, стр. 378—379.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 150.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XII, стр. 36.

⁴ Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 169—170. Курсив Достоевского.

⁵ Там же, т. I, стр. 420.

создал образы Раскольникова, Свидригайлова, Мармеладова, Сони, Лужина — этих «переступающих» привычные нормы людей — и весь «пре-ступный» мир своего романа.

Как и всякий художник, Достоевский изображал не столько само по себе «чрезвычайное экономическое и нравственное потрясение», сколько его последствия в личном поведении и сознании людей. Пользуясь его собственным, уже цитированным, определением, он повествовал о том, что «мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии». Десять лет — это время от первых известий о крестьянской реформе в 1856 году до выстрела покушавшегося на жизнь царя Дмитрия Каракозова, выстрела, который прозвучал 4 апреля 1866 года — в самый разгар работы над «Преступлением и наказанием».

Существует рассказ современника о том, как воспринял это покушение Достоевский: «В комнату опрометью вбежал Федор Михайлович Достоевский. Он был страшно бледен, на нем лица не было, и он весь трясся, как в лихорадке.

— В царя стреляли! — вскричал он, не здороваясь с нами, прерывающимся от волнения голосом.

Мы вскочили с мест.

— Убили? — закричал Майков каким-то нечеловеческим, диким голосом.

— Нет... спасли... благополучно... но стреляли... стреляли... стреляли...»¹

Если внимательно вдуматься в этот текст (особенно в это четырехкратное «стреляли...»), станет очевидно, что Достоевский более всего поражен самим *фактом*: кто-то осмелился стрелять в царя. Убит ли царь или остался жив — это для него уже явно второстепенный вопрос.

И этот факт в самом деле не мог не поразить чуткий разум. Конечно, в России и раньше не раз покушались на жизнь властителей. Но то были тайные заговоры приближенных, — заговоры, о которых никто, кроме высшей знати, не знал ничего достоверного. Между тем 4 апреля 1866 года никому не известный человек среди бела дня и при большом стечении народа выстрелил в царя — человека, в котором подавляющее большинство населения России видело божьего помазанника, неприкосновенную и священную личность. В то время почти нельзя было пред-

¹ «Былое», 1906, № 4, стр. 299—300.

положить возможности подобного выстрела (достаточно сказать, что царь до этого момента постоянно совершал прогулки по улицам Петербурга без специальной охраны). И вот нашелся человек, дерзнувший «преступить» еще безусловную для миллионов людей святость царя...

Это было одним из ярчайших выражений той самой стихии «пре-ступления», «переступания» всех границ, которая художественно воплотилась в создаваемом именно тогда романе Достоевского.

Связь между фактами, подобными выстрелу Каракозова, и содержанием романа заметить было нетрудно. И вполне естественно, что роман многими был воспринят как роман о «нигилистах» — так тогда обычно называли революционно настроенную, отрицавшую устои сложившейся жизни и культуры молодежь.

Первым романом о «нигилизме» были, как известно, тургеневские «Отцы и дети» (1862). Этот роман был понят одними как пасквиль на нигилистов, а другими — как их славословие. Едва ли будет ошибкой утверждать теперь, что образ Базарова был, по сути дела, *объективным* отражением того типа людей 1860-х годов, которые вошли в историю под именем нигилистов.

Но вслед за «Отцами и детьми» один за другим выходят романы Писемского, Лескова, Ключникова, Авенариуса, Крестовского, Маркевича и т. д., которые в самом деле были заостренно направлены против нигилистов, стремились разоблачить безусловную ложность или даже изменность всех их убеждений и стремлений. Эти романы вполне справедливо называются антинигилистическими.

И при появлении «Преступления и наказания» некоторые критики зачислили его в эту рубрику. Причем критики, выступавшие от имени нигилистов, резко обрушились на роман, называя его даже «самым тупым и позорным сочинением» (Г. З. Елисеев), а противники нигилизма приветствовали роман, видя в нем сокрушительное разоблачение враждебного им идейного течения, да еще взятого «в самом крайнем его развитии» (Н. Н. Страхов).

Правда, один из вождей нигилизма, Дмитрий Писарев, в своей известной статье «Борьба за жизнь» решительно отказался считать Раскольникова нигилистом. Но, несмотря на это авторитетное мнение, вопрос до сих пор не решен до конца. Еще и в наши дни «Преступление и наказание» подчас истолковывают — хотя и с различными оговорками — как антинигилистический роман.

В «Преступлении и наказании» есть образ, который, безусловно, представляет собой прямое отражение нигилизма 1860-х годов. Причем образ этот — сатирический, даже карикатурный и, следовательно, должен быть понят как образ антинигилистический. Речь идет о Лебезятникове. Однако в данном случае Достоевский изобразил реальную, созданную самой жизнью карикатуру на нигилиста¹, и подобные образы, между прочим, можно найти и в «пронигилистических» романах того времени.

Между тем, создавая образ Раскольников, Достоевский — быть может, без сознательного умысла, но, несомненно, вполне целенаправленно — настойчиво отмежевывает своего героя от нигилистических кружков 60-х годов. Вот, например, характерная деталь: «Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело. Впрочем, и от него скоро все отвернулись. Ни в общих сходках, ни в разговорах, ни в забавах, ни в чем он как-то не принимал участия».

Глубокая несхожесть Раскольника с теми человеческими типами, которые можно было встретить в нигилистических кружках 1860-х годов, обнаруживается в целом ряде черт и деталей².

Тем не менее образ Раскольника и до сих пор нередко истолковывается как попытка воссоздать (и «разоблачить») черты нигилистов 1860-х годов. Эта точка зрения выражена, например, даже в комментариях к роману в новейшем издании сочинений Достоевского, — хотя комментарии, казалось бы, должны исходить только из наиболее проверенных и объективных данных. В этих комментариях приводятся, в частности, слова Достоевского: «Все нигилисты суть социалисты», а затем утверждается, что Раскольника писатель «представляет как последователя... социалистических теорий»³.

Между тем Достоевский, словно бы предвидя подобные безапелляционные утверждения, заставил своего героя

¹ Достоевский прямо говорит в романе, что Лебезятников — «один из того бесчисленного разноликого легиона пошляков, доленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опошлить ее, чтобы мигом окарикатурить все...».

² Об этой несхожести, кстати, ясно говорит в своей статье Писарев.

³ Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5, Гослитиздат, М. 1957, стр. 583.

открыто «отмежеваться» от социалистов. Раскольников иронически говорит о социалистах: «Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастьем» занимаются... Нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья»...»

Можно из этого сделать вывод, что Раскольников — против социалистов. Но уж никак нельзя утверждать, что Достоевский хотел «представить» Раскольникова социалистом...

Но кто же такой Раскольников? Излагая замысел «Преступления и наказания», Достоевский писал, что стремится изобразить «необыкновенную шатость понятий», «странные недоконченные идеи» в молодом человеке. Здесь очень важны слова «шатость» и «недоконченность»; это опять-таки «ключевые» для Достоевского слова, проходящие через все его зрелое творчество. Один из характернейших его героев даже носит фамилию Шатов.

Как известно, одновременно с романом «Преступление и наказание» Достоевский писал повесть «Игрок», замысел которой он наметил так: «Я беру... человека... во всем *недоконченного*, изверившегося»¹.

Для Достоевского «недоконченность» и «шатость» — это поистине всеобъемлющие понятия, в которых воплотилось его понимание современной России. Достоевский очень ясно и неоднократно формулировал это свое понимание. Он писал, что «нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато»², что «все переходное, все шатающееся»³ и «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»; типичный деятель времени — «деятель неопределенный, не выяснившийся», но «он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»⁴. Именно таков и герой «Преступления и наказания».

Кстати, «недоконченность» и «шатость» воплотились в духовном облике и поведении отнюдь не только Раскольникова, но и большинства героев романа, — хотя у каждого глубоко своеобразно. Все они «пошатнувшиеся» — даже Разумихин, который произносит страстные речи в духе

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 333.

² Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. VIII, стр. 474.

³ Там же, т. XI, стр. 98—99.

⁴ Там же, стр. 7.

почвенничества¹. Впрочем, стоит здесь вспомнить «недоконченную» и полную брожения фигуру самого основателя почвенничества и близкого соратника Достоевского — Аполлона Григорьева.

Итак, Достоевский создавал свой роман вовсе не о нигилистах в собственном смысле слова — то есть представителях революционно настроенной молодежи 1860-х годов. Конечно, и нигилисты были людьми, «пре-ступающими» сложившиеся веками нормы и понятия. Но Достоевский ставит проблему гораздо шире. И невозможно сблизить с нигилизмом таких «преступающих» (хотя и совершенно по-разному) героев романа, как Лужин, Свидригайлов, Мармеладов, Соня и т. д. Достоевский имел в виду не настроения революционных кружков, а духовное развитие России в целом, «то, — как он говорил, — что мы все, русские, пережили в последние десять лет».

«Мы все» — это ведь значит и *сам писатель*. Да, самому Достоевскому, безусловно, были присущи и «шатость» и «недоконченность», хотя эти черты в нем — гениальном художнике и мыслителе — воплощались чрезвычайно своеобразно.

Характерно, что незадолго до начала работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский собирался критиковать в одной статье сразу два романа — «пронигилистическое» «Что делать?» Чернышевского и антинигилистическое «Взбаламученное море» Писемского. «Две противоположные идеи, и обеим по носу»², — сообщал он брату о замысле статьи. Уже это показывает сложность его позиции.

Не менее замечателен другой факт. Редакция антинигилистического журнала «Русский вестник» отказалась напечатать одну из глав «Преступления и наказания» без кардинальной переделки. «Я написал ее в вдохновении настоящим, — сообщал об этой главе Достоевский, — но... дело у них... в опасении за *нравственность*... Они видят... следы *нигилизма*»³.

Нигилизм в романе, который многие считали антинигилистическим?! Но недаром Н. Н. Страхов позднее резко обвинял в нигилизме самого Достоевского. В конце жизни

¹ Почвенничество — идейное течение 1860—1870-х годов, призывавшее к единству с патриархальной массой народа («почвой»).

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 341.

³ Там же, стр. 444. Курсив Достоевского.

Достоевский писал: «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления». И тут же — ответ тем, кто «дразнил» Достоевского верой в бога: «Этим олухам... и не снилось такой силы отрицания бога... которое перешел я»¹.

Как же это понять? Слово «нигилизм» взято здесь, конечно, в необычайно широком смысле. Достоевский прямо говорит о нигилизме как таковом (то есть об идеологии молодежных кружков 1860-х годов) только как об одной «оригинальной форме» того очень широкого духовного явления, которое он находил и в своем собственном развитии.

Многозначительна одна деталь в самом конце романа. Поручик Порох говорит Раскольникову, пришедшему сознаться в своем преступлении: «Нынче... очень много нигилистов распространилось; ну, да ведь оно и понятно; времена-то какие, я вас спрошу? А впрочем, я с вами... ведь вы, уж конечно, не нигилист! Отвечайте откровенно, откровенно!

— Н-нет...»

Эта заминка в ответе означает, по-видимому, что герой, не считая себя нигилистом в узком смысле, то есть революционером, вместе с тем чувствует свою причастность к нигилизму в каком-то очень широком и глубоком значении слова.

Этот «нигилизм» Достоевский не «разоблачал», а стремился глубоко понять и художественно освоить. Поэтому даже если взять слово «нигилизм» в том «всеобщем» смысле, в каком его употребляет здесь Достоевский, «Преступление и наказание» все же нельзя назвать «антинигилистическим» романом. Ибо Раскольников — не *отрицательный* герой, он не «разоблачается» в романе.

Писатель наделил его прекрасными человеческими чертами, начиная с внешности: Раскольников был «замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». В его поступках, переживаниях, высказываниях выражается истинное благородство, даже рыцарственность духа, глубочайшее бескорыстие, высокое чувство достоинства, не говоря уже о выдающемся уме и способности необычайно

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, СПб. 1883, стр. 368, 370.

сильно и ярко чувствовать. Он вполне мог бы стать замечательным мыслителем, ученым, писателем, общественным деятелем. Лучшим героям романа — и Разумихину, и Соле, и Дуне — он внушает столь глубокую любовь и восхищение, что даже его преступление не может поколебать эти чувства. Они все равно ставят его выше себя. Он вызывает глубокое уважение и симпатию и у следователя Порфирия Петровича, который раньше всех догадывается о его преступлении. Во всем этом воплотилось, конечно, отношение писателя к своему герою, к своему творению.

Но не слишком ли непримиримы противоречия? Как мог такой человек совершить чудовищное деяние? И как могут люди не выбросить его из своего сердца после этого деяния?

Характер Раскольникова в самом деле противоречив. Наряду с лучшими человеческими свойствами в его поведении и сознании прорываются подчас и непомерная гордость, и пугающая холодность мысли, и болезненная слабость духа. Но в нем нет безусловно дурных и низких черт. Само его страшное деяние представлено в романе скорее как результат давления какой-то внешней силы (хотя это, конечно, никак не снимает с него вины). Вот его состояние в день убийства: «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать».

Эта сила коренится в той стихии «переступания», которая господствует и в мире, и в самом герое. Раскольников говорит сестре: «Дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...» То есть как бы сама судьба героя в том, чтобы «дойти до черты»; это уже не зависит от его «дурных» или «хороших» качеств...

В одной из неопубликованных записных тетрадей Достоевского мы находим следующее размышление: «Чем менее сознает человек, тем он полнее и чувствует жизнь. Пропорционально накопленного сознания теряет он и жизненную способность. И так говоря вообще: сознание убивает жизнь. В людях простых... все, что мы сказали теперь

о парализации жизни, выразилось одним грубым и откровенным выражением, которое вовсе не так глупо, как обыкновенно на него смотрят. «Э, да все это философия!» — говорят иногда эти люди, и говорят правду, глубокую правду. Замечательно, что эта поговорка существует у всех цивилизованных народов... Люди свежие, не окаменившиеся мыслью, не могут без смеха смотреть, как сознание хотят нам выдать за жизнь»¹.

Это рассуждение имеет прямое отношение к роману «Преступление и наказание», над которым Достоевский уже работал в то время, когда сделал эту запись.

Очень выразительна в этом отношении творческая история одной из сцен романа. Вскоре после убийства Раскольниковов, возвратившись домой, застаёт у себя в камерке неожиданно приехавших мать и сестру, которые бросаются ему в объятия. В первоначальном, еще не публиковавшемся, варианте сцена развивалась так:

«Мать и Дуня бросились к нему... Но он стоял, как мертвый... «Я не могу их обнять, — пронеслось, как молния, в его голове. — Отчего у меня и руки не поднимаются обнять их». Но это было только мгновение... Через минуту он сжимал их обеих в руках своих... а еще через минуту он уже гордо сознавал, что он господин своего рассудка и воли, что ничей он не раб и что *сознание* опять оправдало его»².

Здесь воплощено противоречие непосредственного и цельного отношения к жизни, которое словно не позволяет убийце обнять мать и сестру (после своего преступления Раскольников испытывает ощущение, что «он как будто ножницами отрезал себя от всех и всего»), и, с другой стороны, отвлеченного «сознания», которое способно теоретически оправдать все — даже убийство.

Но Достоевский, очевидно, пришел к выводу, что в этой сцене с матерью, письмо которой недавно, накануне убийства, с такой нежностью целовал его герой, «теория» не может иметь безусловной силы и власти. В окончательном тексте сцена, начинаясь почти так же, завершается совсем иначе: «Руки его не поднимались обнять их: не могли. Мать и сестра сжимали его в объятиях, целовали его, смея-

¹ Ф. М. Достоевский, Записная тетрадь № 2 (1864—1865). — ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 4.

² Отдел рукописей ГБЛ, ф. 93 Ф. М. Достоевского, III, л. 8. Курсив мой. — В. К.

лись, плакали... Он ступил шаг, покачнулся и рухнулся на пол в обмороке».

Перед нами два решения, два исхода борьбы между отвлеченным сознанием и цельным отношением к миру. Достоевский в данном случае счел истинным, соответствующим жизненной правде второе. Но в других сценах романа — прежде всего в самом убийстве — побеждает «теория». Она овладевает всем существом героя, словно подчиняя себе даже его тело. Это ясно воплотилось в изображении самого убийства:

«Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было...»

Если в сцене с матерью и сестрой руки Раскольникова не могут подняться, чтобы обнять, ибо все человеческое существо его протестует против этого, то здесь, напротив, он действует как бы не сам, его цельная человечность словно не участвует в убийстве. Он, как сказано в романе ранее, «точно попал клочком одежды в колесо машины».

В первоначальном варианте сцены с матерью и сестрой Раскольников, оправдывая себя, «гордо сознавал, что... ничей он не раб». Но в действительности именно в такие моменты он раб — раб отвлеченной теории, которая толкнула его на преступление и затем вела к разнородным попыткам оправдать себя.

Таков, по-видимому, и был самый общий замысел Достоевского. Он писал в самом начале работы над романом, что его герой пришел к поработившей его теории, «поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе». Но после преступления «неразрешимые вопросы встают перед убийцею... Земной закон берет свое, и он кончает тем, что *принужден* сам на себя допести. Принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль»¹.

Последняя фраза очень существенна. Ибо даже самый общий, поддающийся абстрактно-логическому определе-

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 418—419. Курсив Достоевского.

нию «смысл» романа Достоевского не укладывается в набросанную писателем схему. Во-первых, «теоретически» Раскольников, в сущности, не раскаивается до самого конца романа и даже на каторге еще склонен осуждать себя за свое признание, совершенное в состоянии безотчетного порыва. С другой же стороны, Достоевский, как уже говорилось, не оценивает своего героя — в его цельном облике — «отрицательно».

Отношение Достоевского к Раскольникову помогает уяснить написанный им через несколько лет рассказ об одном *преступлении* (в том широком смысле, о котором идет речь), совершенном — хоть и не до конца — молодым крестьянином.

«Собрались мы в деревне несколько парней... — рассказывал этот крестьянин, — и стали промеж себя спорить: «Кто кого дерзостнее сделает?» Я по гордости вызвался перед всеми».

И тогда один «деревенский Мефистофель», как называет его Достоевский, предложил дерзкому гордецу выстрелить из ружья в причастие, которое, по нерушимой еще вере, есть как бы реальная частица тела Христова...

«Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть крест, а на нем распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии».

В этом поступке, по словам Достоевского, в высшей степени выразился русский человек: «Это прежде всего забвение всякой мерки во всем... Это — потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься с нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее... Это — потребность отрицания в человеке, иногда в самом неотрицающем и благоговеющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как будто стала ему невыносимым каким-то бременем... Стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и мментального самоотрицания и саморазрушения, так свойственный русскому народному характеру в иные роковые минуты его жизни...»

Но Достоевский не останавливается на мысли о русском народном характере вообще. Он имеет в виду прежде всего *современный* ему русский народ.

«Там, внизу, у него, — заключает Достоевский, — такое

же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19-го февраля. Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край... Если продолжится такой «кутеж» еще хоть только на десять лет, то и представить нельзя последствий... Во всяком случае, наша несостоятельность, как «птенцов гнезда Петрова», в настоящий момент несомненна. Да ведь девятнадцатым февралем и закончился по-настоящему Петровский период русской истории, так что мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность».

Нельзя не отметить, что перед этим заключением, сказав о крайнем «самоотрицании» и «саморазрушении», Достоевский тут же утверждает: «Но зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам — и, обыкновенно, когда дойдет до последней черты, т. е. когда уже идти больше некуда».

Однако эта уверенность писателя — особенно его вера в «стремительность» обратного, «спасительного», движения — подрывается его же собственным заключительным замечанием о том, что «мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность...».

Все это размышление явно перекликается с написанным несколькими годами ранее «Преступлением и наказанием». Но как же Достоевский относится к «преступлению» крестьянского парня, отрицающего то, что еще вчера было для него святыней? Он пишет там же, что «удивительна» самая «возможность такого спора и состязания в русской деревне: «Кто кого дерзостнее сделает?» Ужасно на многое намекающий факт...»

Едва ли случайно возникло здесь словечко «ужасно», — хотя оно и выступит тут всего лишь в значении «очень». Да, Достоевского ужасали эти прорывающиеся вдруг в его народе сила и безграничность самоотрицания. Но только ли ужасали? Перечтите его рассуждение о «забвении всякой мерки во всем» и т. д. Разве здесь не слышно и совсем иное чувство?

Вскоре после того, как Достоевский рассказал эту историю о дерзости и отрицании, он записал в одной из своих неопубликованных тетрадей: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным»¹.

¹ Ф. М. Достоевский, Записная тетрадь № 11, л. 35. — ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15.

И хотя Достоевского, безусловно, страшит «забвение всякой мерки», он тем не менее пишет о дерзости крестьянского парня так:

«Надругаться над такой святыней народной, разорвать тсм со всею землей, разрушить себя самого во веки веков для одной лишь минуты торжества отрицаньем и гордостью!.. Возможность такого напряжения страсти, возможность таких мрачных и сложных ощущений в душе простолюдина поражает! И заметьте, все это возросло почти до сознательной идеи».

Очень важно иметь в виду это замечание о *сознательной* идее. То «отрицание земли», о котором говорит Достоевский, невозможно вне «сознания». Именно и только благодаря сознанию, «сознательной идее», человек способен подняться над «землей», вырваться из пределов данной ему вместе с его рождением жизни.

В романе Достоевского взят тот крайний случай отрицания жизни сознанием, который выражается в реальном, фактическом убийстве. Это роман о предельном *испытании идеи*.

Достоевский не верил, что «теория» способна плодотворно преобразовать жизнь,— и в то же время он был уверен в неизбежности и даже необходимости «отрицания земли» сознанием. Эта неразрешимость представала перед ним как трагедия человеческого бытия...

Для понимания основных героев Достоевского — в том числе и Раскольникова — очень важна характеристика глубокой внутренней сущности этих героев, высказанная в известной книге М. М. Бахтина:

«В каждом из них «мысль великая и неразрешенная», всем им прежде всего «надобно мысль разрешить». И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь... Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны... (им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший старуху процентщицу»¹.

В этой связи уместно привести один набросок Достоевского к роману. Под заголовком «капитальное» в первоначаль-

¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, «Советский писатель», М. 1963, стр. 115—116. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страницы.

чальную рукопись было введено следующее рассуждение Раскольникова, обращенное к Соне:

«Возлюби! Да разве я не люблю, коль такой ужас решился взять на себя? Что чужая-то кровь, а не своя? Да разве б не отдал я всю мою кровь? если б надо?»

Он задумался.

— Перед богом, меня видящим, и перед моей совестью здесь сам с собой говоря, говорю: я бы отдал!

— Я не старуху зарезал: я принцип зарезал»¹.

Мысль о том, что, «если б надо», если б это представлялось ему *решением*, Раскольников не убил бы, а, напротив, сам отдал бы «всю свою кровь», бросает ярчайший свет на его облик. По каким-то соображениям (по-видимому, из-за излишней прямолинейности и отвлеченности высказывания), Достоевский не ввел это суждение героя в роман. И все же оно внутренне, скрыто живет в нем, и вдруг прорывается — конечно, уже по-иному — в речи Порфирия Петровича: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру или бога найдет».

Косвенно это же понимание сущности Раскольникова прорывается и еще один раз, когда Свидригайлов, говоря о глубоко родственной Раскольникову натуре его сестры Дуни, замечает, что, живи она в эпоху раннего христианства, «она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и, уж конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами». А в самом конце романа Раскольников размышляет о том, что «он тысячу раз... готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию».

Хотя Раскольников и не говорит прямо, что он может «преступить» и свою кровь, а не только чужую, само его преступление есть одновременно как бы самопожертвование, ибо он, убивая, «такой ужас решился взять на себя», — ужас, безусловно, не меньший для него, чем ужас самопожертвования.

Итак, роман Достоевского строится на напряженном взаимодействии и борьбе сознания, «идеи» и непосредственного, цельного отношения к жизни, — того, что сам Достоевский в записях к роману определил как «непосред-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», ГИХЛ, М.—Л. 1931, стр. 207.

ственно-чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом»¹. Именно поэтому, в частности, ошибочно понимание романа как собственно «философского» произведения, в котором вся суть состоит в развитии и столкновении идей. Обращаясь только к движению идей, мы искусственно отсекаем одну сторону романа, которая теряет свой истинный смысл без другой. Весь путь к убийству, например,— это не просто вызревание идеи, а ее непрерывное взаимодействие со всем «жизненным процессом», со всеми непосредственными отношениями героя к людям, фактам, предметам (особую роль играют здесь, в частности, «встречи» героя с Петербургом, с его домами, трактирами, улицами, мостами, каналами). В романе действует не идея, а человек идеи.

Но дело не только в этом взаимодействии идеи и всего «жизненного процесса». Сама жизнь идеи как таковой имеет в романе глубоко своеобразный характер. Если воспринимать идейный план «Преступления и наказания» только как развитие мыслей (пусть даже очень сложное и многолинейное), мы ничего не поймем в его строении, в его структуре, воплощающей в себе внутреннюю сущность произведения.

Своеобразие жизни идей в «Преступлении и наказании» глубоко раскрыто М. М. Бахтиным. Обратимся вслед за этим замечательным исследователем к самому первому из больших внутренних монологов Раскольникова: здесь впервые во весь рост предстает его «идея». Это происходит после того, как Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него историю Сони, а затем получил письмо от матери, где рассказывалось и о предполагаемом браке Дуни с Лужиным, который, по мысли матери, поможет и самому Раскольникову. И вот героиня размышляет об этом:

«Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе... А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!.. Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй что не откажемся!.. Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли?.. Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным?.. Да что же вы в са-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 167.

мом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»

Он вдруг очнулся и остановился.

«Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь?..»

Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...

«Или отказаться от жизни совсем!» — вскричал он вдруг в исступлении... «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...»

Все герои — и мать, и Дуня, и Лужин, и Мармеладов, и Соня — «отразились, — как пишет М. М. Бахтин, — в сознании Раскольникова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряженный и принципиальный внутренний диалог, диалог последних вопросов и последних жизненных решений... Внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом м и к р о д и а л о г а: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов... В начале отрывка Раскольников воссоздает слова Дуни с ее оценивающими и убеждающими интонациями и на ее интонации наслаивает свои — иронические, возмущенные, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса — Раскольникова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя...» и т. д.) звучит уже голос матери с ее интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольникова и голос Сони, и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебой» (М. Б а х т и н, стр. 100—101).

Это диалогическое построение проходит через весь роман, насквозь пронизывая повествование. Голоса героев, пишет М. М. Бахтин, «все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге... Вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется

ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев» (там же).

Нетрудно заметить, что в «Преступлении и наказании» очень большое место занимают и диалоги в прямом смысле слова. Напряженно спорит Раскольников и с Соней, и со Свидригайловым, Лужиным, Дуней, Разумихиным; особый характер имеют его диалог-бои со следователем Порфирием Петровичем. Но в этих прямых, открытых диалогах лишь обнажается то, что внутренне присуще роману в целом, ибо он весь предстает в конечном счете как сплошной диалог. Все, что отражается в душе Раскольникова, принимает «форму напряженнейшего диалога с отсутствующими собеседниками... и в этом диалоге он и старается свою «мысль решить»... Идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими жизненными позициями. Утрачивая свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность... идея приобретает противоречивую сложность и живую многогранность идеи-силы, рождающейся, живущей и действующей в большом диалоге эпохи и перекликающейся с родственными идеями других эпох» (М. Бахтин, стр. 117—118).

Выше уже приводились слова Анненского о том, что мысль Раскольникова сама по себе — то есть если ее извлечь из романа — бедна и похожа «на расчет плохого, но самопадежного шахматиста». Но в романе перед нами предстает уже не идея как таковая, а именно живая *жизнь* идеи, непрерывно взаимодействующая с многогранной и сложной идейной жизнью эпохи в целом.

М. М. Бахтин показывает, что Достоевский не только слышал «резонансы голосов-идей прошлого», но «старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаюсь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего, подобно тому, как можно угадать будущую, еще не произнесенную реплику в уже развернувшемся диалоге» (М. Бахтин, стр. 120).

Поэтому развитие идеи — точнее, непрерывного *диалога* идей — предстает в «Преступлении и наказании» как развитие своего рода организма, то есть имеет собственно *художественную* природу. Философские идеи выступают в нем как образная реальность, неотрывная от образов людей, — такая же, как реальность событий, поступков, переживаний, волеизъявлений. «Философские» споры Раскольникова с Соней, Разумихиным, Свидригайловым, Порфи-

рием Петровичем и другими героями — это полноценные драматические сцены, воплощающие подлинно художественное содержание.

Диалогическая природа романа определяет, как уже говорилось, не только содержание, но и форму повествования, то есть прежде всего само художественное слово, построение и движение самой речи романа (например, те перебои, те постоянные изменения интонации и ритма фразы, которые так ясно слышны во внутреннем монологе Раскольникова, отрывки из которого только что приводились).

Эта напряженность и «изломанность» речи нередко производят на неподготовленного, не вошедшего по-настоящему в мир Достоевского читателя впечатление известной нарочитости и искусственности. На самом же деле это совершенно естественная и органическая форма того внутреннего диалогического содержания, которое составляет сердцевину романа Достоевского. «Для Раскольникова помыслить предмет — значит обратиться к нему, — пишет М. М. Бахтин. — Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними» (М. Бахтин, стр. 319). «Идея Раскольникова... ж и в е т в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия, Свидригайлова» (М. Бахтин, стр. 113).

Вторжение чужих голосов в речь каждого персонажа даже затрудняет восприятие его собственного голоса. Достоевского подчас обвиняют в том, что все его герои говорят «одинаково». Но это глубоко ошибочное представление, которое рассеивается, как только читатель начинает активно вслушиваться в голоса Раскольникова и других героев романа. Внутренняя диалогичность любого монолога и реплики несколько заглушает, нивелирует своеобразие, но все же прав был Л. П. Гроссман, когда писал:

«Иннокентий Анненский верно отметил стилистическую канцелярщину Лужина, ироническую небрежность Свидригайлова и восторженную фигурность Разумихина. Нетрудно также уловить саркастическую деловитость правоведа Порфирия и деланную вежливость чиновничьей речи Мармеладова... Если не самый словарь, то «словесный жест», интонационная система героев выявлены в романе с неизгладимым своеобразием»¹.

¹ Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», 1962, стр. 355.

Собственно, без этого своеобразия и не осуществился бы в полной мере диалог, который определяет все движение романа, выступает и как его структура, и как источник художественной энергии.

Для всех основных героев романа определяющим моментом является, в сущности, их место, их позиция в этом диалоге. Так, Соня Мармеладова — это своего рода антипод Раскольникову. Ее «решение» состоит в *самопожертвовании*, в том, что она «переступила» *себя*, и основная ее идея — это идея «непреступаемости» другого человека. Преступить другого — значит для нее *погубить себя*. 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. Именно перед Соней он с самого начала хочет сознаться в убийстве, именно ее судьбу берет он как аргумент в пользу своей теории преступаемости всего. С отношением Раскольникова к Соне переплетаются его отношения к матери и сестре, которым также близка идея самопожертвования.

Остальные ведущие герои романа располагаются как бы по двум противоположным сторонам от той центральной линии диалога, на которой находится Раскольников¹. По одну сторону стоят Лужин и Свидригайлов, с которыми также все время (то есть и в их отсутствие) соприкасается сознание Раскольникова. «Идея» Лужина, конечно, совпадает с раскольниковской чисто формально, внешне, ибо для Лужина все заключено в корысти, его идея — это своего рода рычаг для обогащения и благополучия. Стоит отметить в этой связи, что Раскольникова иногда ошибочно сопоставляют с характерными героями западноевропейской литературы XIX века, — например, с бальзаковским Растиньяком. Раскольникову нужно не завоевание места в обществе; ему нужно «мысль разрешить», определить свое внутреннее отношение к миру *в целом* (об этом мы еще будем говорить). Именно Лужин — герой бальзаков-

¹ Это, конечно, чисто схематическое разграничение, способное лишь помочь войти в мир и структуру романа. Реально в романе развивается единый, цельный диалог, каждый участник которого соприкасается постоянно со всей его цельностью. «Все во мне, и я во всем», — если воспользоваться формулой Тютчева.

ского типа, хотя он и не обладает «демонизмом», свойственным многим героям Бальзака. Но Лужин вызывает у Раскольникова особенную враждебность, ибо он как бы опошляет его идею, показывает, чем она станет, если выйдет на площадь, в толпу...

Очень сложен образ Свидригайлова. Этот насквозь преступный человек все же по-своему «бескорыстен» (что явствует из многих его поступков). Если Раскольников верит — или, по крайней мере, стремится верить, — что его преступление способно нечто решить, то Свидригайлов вообще не ставит себе никаких целей. Он, в сущности, ни во что не верит. Он превратил «преступление» в своего рода *игру*. Это как бы противоположное — в сравнении с чисто *утилитарным* лужинским — «крайнее» развитие идеи Раскольникова.

«Превосходство» Свидригайлова над Раскольниковым (а, между прочим, в некоторых работах о романе это превосходство утверждалось прямо и абсолютно) состоит, в частности, в том, что он никак не приукрашивает свою идею и не пытается гордо возносить себя над людьми, как это хочет сделать Раскольников. И саморазоблачение Свидригайлова крайне раздражает и даже пугает Раскольникова, ибо оно бросает тень и на него самого. Свидригайлов как бы выбивает у него почву из-под ног. Характерно, что именно после известия о самоубийстве Свидригайлова Раскольников окончательно решается сознаться в убийстве. Узнав о смерти Свидригайлова, Раскольников почувствовал, что на него «как бы что-то упало и его придавило».

«По другую сторону» находятся в диалоге романа Порфирий Петрович и Разумихин. Они выступают против «преступления» в широком смысле слова — то есть против вдохновленного «теориями» *переступания* законов и форм жизни. Порфирий Петрович говорит о преступлении Раскольникова: «Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце... На преступление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить, а убил, двух убил, по теории». А вот и *выход*, решение, которое он предлагает: «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит... Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!»

Итак, значит, вся суть в том, чтобы не выдумывать

«теорий»? Тогда, очевидно, идеальным человеком является Разумихин, который в самом деле просто «отдается жизни». Есть такая точка зрения, что именно Разумихин и есть подлинный «положительный» герой романа, в котором и воплотился идеал писателя. Но почему тогда Разумихин с таким преклонением и любовью относится к Раскольникову? Почему такое уважение испытывает к Раскольникову Порфирий Петрович? Уже приводились его слова: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль бога найдет». И тут же сравнивает Раскольникова с маляром Миколкой, который решился пожертвовать собой, взять на себя убийство, чтобы «пострадать» за свои грехи. «А известно ли вам, что он из *раскольников*», — говорит о Миколке Порфирий, как бы обнажая родство людей, из которых один пожертвовал ради «идеи» чужой жизнью, а другой жертвует своей... «Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего», — так сказано в самом конце романа о Раскольникове.

Роман Достоевского не дает однолинейного, арифметически ясного решения: он обнажает глубокое реальное *противоречие* жизни в ее непосредственном значении и сознания, «теории», которая всегда преступает жизнь... Это противоречие и «перетаскивает на себе» (по выражению Достоевского) Раскольников, беря на себя всю ответственность и всю муку.

Обратимся к самой «идее» Раскольникова, к его «теории». Уже шла речь о том, что суть дела не в идее как таковой, а в герое, одержимом идеей. Раскольников как бы *жертвует* собой ради этой идеи, и именно потому, в частности, она обретает такую силу и остроту. Недаром Раскольников говорит Соне: «Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки!..» С другой стороны, перед нами не просто идея, но «жизнь идеи», ее напряженное бытие и развитие в диалогической стихии романа.

Раскольников в своей идее выступает, по сути дела, не только лично от себя (хотя он и утверждает, что «для себя убил, для себя одного»): он постоянно как бы вслушивается в жизнь других людей и в жизнь мира в целом. Свой «идейный бунт» он непосредственно связывает с жизнью

всех «униженных и оскорбленных». Каждое проявление несправедливости и жестокости, каждое человеческое страдание выступает перед ним как новое доказательство его правоты.

Мытарства его матери и сестры, унижение пьяной девочки на бульваре, отчаяние женщины, бросающейся на глазах героя в канал, поругание ребенка, поющего ради пропитания по трактирам, и т. п. — все это как бы вопиет к Раскольникову, убеждая его, что дальше так продолжаться не может, что мир, в котором могут происходить подобные вещи, в сущности, «незаконен» и, следовательно, допустимо или даже необходимо преступить все его законы.

Но, конечно, главную роль играет в этом отношении семейство Мармеладовых, которое словно вобрало в себя все возможные страдания и унижения целого мира. Встав на колени перед Соней Мармеладовой, Раскольников говорит: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился».

Собираясь рассказать Соне о своем преступлении, Раскольников признается: «Я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил...» Действительно, с момента первой встречи с Мармеладовым — то есть с самого начала повествования — во всех размышлениях Раскольникова участвуют и Соня, и вся ее семья: он ведет воображаемые диалоги с ними и даже как бы делает их соучастниками своего преступления (он и решение-то убить старуху принимает в тот момент, когда вспоминает и применяет к себе слова Мармеладова о том, что человеку «некуда больше идти»).

В конце концов Раскольников прямо ставит перед Соней вопрос: «Если бы вдруг все это теперь на ваше решение отдали: ...Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? то как бы вы решили: кому из них умереть?...»

Заметим, что и здесь ключевое слово — «решение». И с полной ясностью обнаруживается, что Раскольников стремился «решить» не только для самого себя, но и, так сказать, за всех «униженных и оскорбленных».

И в этом также заключена глубокая основа силы и размаха идеи Раскольникова, как она является в целостности романа. Очень выразительна с этой точки зрения сцена, когда Раскольникова, который, казалось бы, совсем раздавлен своим преступлением, целует только что осиро-

тевшая Поленька Мармеладова, и он восклицает: «Есть жизнь! Разве я сейчас не жил?.. Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь!» Дело здесь, конечно, не только в поцелуе ребенка, но и во встрече со всем семейством Мармеладовых, переживающим мучительнейшую минуту. Правота «решения» как бы подтверждается вновь.

Правда, Соня, исповедующая безоговорочное религиозное смирение, отвергает самую попытку «решения»: «Я божьего промысла знать не могу... — говорит она. — Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» Но в этом-то и состоит основная дилемма: жить ли терпеливо в мире, как он есть, «переступая», подобно Соне, только через себя, или же переступить законы этого мира?

В разговоре с Соней Раскольников высказывает свою идею с наибольшей обнаженностью: «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... 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... смогу ли я переступить или не смогу!.. Я только *попробовать* сходил...»¹

Здесь важно обратить внимание на две возможные цели преступления законов мира — освобождение человечества и, напротив, его порабощение. Ради первой цели преступает законы революционер, ради второй — диктатор, тиран. Между тем Раскольникова (как это явствует не только из приведенных его рассуждений, но и из целостности романа) не интересует ни та, ни другая цель. Можно бы поставить вопрос о том, что в Раскольникове живут как бы в зародыше обе цели — то есть перед нами такой человеческий тип, из которого могут при тех или иных условиях вырасти и революционер-освободитель, и поработитель-тиран, «Наполеон». Иногда именно так и толкуют смысл этого образа. Однако это явное упрощение и разложение реального содержания романа и, кроме того, неправомерный выход за его пределы, произвольное «про-

¹ Курсив Достоевского. Слово «проба» как «ударное слово» романа выделяет в своей уже упоминавшейся работе А. В. Чичерин.

должение» замысла Достоевского. Герой романа нигде не переходит грань, за которой могло бы начаться фактическое движение к той или другой цели; в этом он подобен парню, целившемуся в причастие.

Он, явно отмежевываясь от революционеров, утверждает, имея в виду справедливое устройство общества: «Никогда этого и не будет... не переменятся люди и не переделывать их никому, и труда не стоит тратить!»

Правда, Раскольников, казалось бы, то и дело вводит в свои размышления «другую сторону» дела — образ Наполеона и иных диктаторов. В некоторых работах, построенных, главным образом на анализе чисто «теоретической» стороны романа, это неоднократное сопоставление Раскольникова с Наполеоном толкуют прямо и буквально — герой рассматривается как носитель «наполеоновской» идеи или даже как некий претендент на «наполеоновский» пост.

Но, во-первых, образ Раскольникова принципиально отличается от сыгравших большую роль в истории мировой литературы образов «наполеоновского» склада (они характерны, например, для творчества Гете, Байрона, Гюго, Стендаля и т. п.), ибо он представляет иную, новую стадию художественного мышления, о чем мы еще будем подробно говорить ниже в связи с проблемой новаторства Достоевского.

Во-вторых, в фигуре Наполеона Раскольникова интересует не специфическая сущность этого исторического деятеля (и тем более не его цели), но только сам момент бестрепетного *преступания* законов и человеческих жизней. Это вполне ясно, в частности, из того, что рядом с Наполеоном Раскольников в своих рассуждениях ставит фигуры совершенно иных выдающихся людей. Так, рассуждая о праве «необыкновенного» человека на «преступление», он говорит о Кеплере и о Ньютоне, который, если бы какие-то люди мешали практическому осуществлению его научного открытия, «имел бы право, и даже был бы обязан... устранить этих десять или сто человек».

Тут же Раскольников утверждает, что «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магомстами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая исъый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и уж, конечно, не останавливались и перед кровью».

Вполне очевидно, что Наполеон здесь — лишь один из числа тех, кто *имеет* силу и дерзость преступить. Только это важно для Раскольникова в фигуре Наполеона, а не конкретная сущность этого деятеля. Правда, Раскольников обращается к имени Наполеона чаще, чем к иным именам. Но это объясняется тем, что с Наполеоном связано представление о наиболее резком и бестрепетном преступании всех норм. Так, именно эпизод из жизни Наполеона подразумевает Раскольников, когда размышляет: «Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-ро-шую батарею и дует в правого и виноватого, не удостаивая даже и объясниться!»

Словом, для Раскольникова Наполеон — это только символ крайне дерзостного преступания всех границ: с «наполеоновской идеей» как таковой, в основе которой лежит стремление подчинить себе и направлять по своему усмотрению энергию целых народов и самый ход истории, Раскольников не имеет ничего общего. В Наполеоне его все время занимает только одно — то, что особенно ярко воплощено в следующем его размышлении: «Настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, *тратит* пол-миллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне...»¹ — и т. д. Иначе говоря, Раскольникова волнует лишь проблема «разрешенности», дерзкого «преступания» всех границ и норм. Овладение миром и ходом истории и создание грандиозной империи Раскольникова никак не занимают.

Стоит отметить, что наполеоновская идея в собственном смысле отражена в другом великом творении русской литературы, создававшемся одновременно с «Преступлением и наказанием», — в «Войне и мире». Здесь эта идея предстает как определенная (и, кстати, довольно быстро преодоленная) стадия в духовном развитии Андрея Болконского, а отчасти и Пьера Безухова. Но эти образы очень далеки от образов Достоевского.

Наполеоновская тема так или иначе выступает и в двух других великих произведениях русской литературы — в пушкинской «Пиковой даме» и в «Мертвых душах» Гоголя. Чичиков, как бы создающий свою «империю мертвых душ», в комическом плане сопоставлен с Наполеоном; здесь, конечно, едва ли есть какие-либо точки со-

¹ Курсив Достоевского.

прикосновения с «Преступлением и наказанием». Но пушкинская повесть имеет, по-видимому, прямое отношение к роману Достоевского и оказала на него значительное воздействие¹.

Германну, который направляет пистолет на «никому не нужную» старуху и доводит ее до смерти, придано сходство с Наполеоном, — и сопоставляется он с последним именно в плане дерзкого «преступания» (жестоко обманывает Лизу, угрожает убийством известной всему Петербургу графине). Близко роману Достоевского и само построение повести Пушкина. Германн, не выдержав испытания, сходит с ума — Раскольников близок к этому; Германн приходит на похороны старухи — Раскольников возвращается на место убийства; галлюцинация Германна — лицо насмехающейся над ним старухи — и совершенно аналогичный сон Раскольникова и т. д.

Преклонявшийся перед Пушкиным Достоевский явно шел по стопам пушкинского повествования. Однако по своему внутреннему смыслу образ Раскольникова все же несовместим с образом Германна. Пушкинский герой, в сущности, лишен «идеи», он просто стремится разбогатеть. Правда, заурядная расчетливость («Германн немец: он расчетлив, вот и все!» — говорит Томский) соединяется в нем со своеобразным демонизмом. И все же Германн, планомерно обольщающий девушку, чтобы проложить себе дорогу к деньгам («Деньги, — вот чего алкала его душа!» — понимает в конце повести Лиза), может быть уже скорее сопоставлен с Лужиным, нежели с Раскольниковым.

Ибо идея Раскольникова есть именно идея «преступания» самого закона того мира, в котором возможна жизнь,

¹ Стоит также обратить внимание на незаконченную повесть Лермонтова, начинающуюся словами «У граф. В... был музыкальный вечер...». Она была впервые опубликована в составленном В. А. Соллогубом сборнике «Вчера и сегодня», ч. I (1845). Вскоре после выхода сборника Достоевский близко познакомился с Соллогубом. Трудно предположить, что сборник остался ему неизвестен. Действие этой фантастической повести, напоминающей, в частности, гоголевский «Портрет», происходит в доме, стоящем на том самом Столярном переулке, где Достоевский поселил впоследствии Раскольникова. Повесть по самому своему стилю и атмосфере предвосхищает роман Достоевского — особенно в изображении облика и быта Петербурга (напр.: «Иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке...»). На это впервые указал Д. С. Мережковский.

подобная жизни семьи Мармеладовых, и в котором уже назрело *всеобщее* преступление вековых устоев и норм.

В тенденциозном освещении эта позиция героя толкуется нередко как выражение его принципиально «революционного» духа. Так, норвежский исследователь Достоевского С.-Ф. Якобсен в книге «Достоевский и нигилисты» (1956) объявляет Раскольникова «прообразом революционеров всех времен». Доказывая свой тезис, Якобсен полностью искажает смысл романа. «Раскольников, — утверждает он, — совершил убийство с разумной целью: он хотел сделать свою мать и свою сестру счастливыми... Каждый революционер, независимо от времени и места, использовал и использует то же самое оправдание альтруистического убийства...»¹.

Дело, конечно, не только в том, что не кто иной, как сам Раскольников, называет «вздором» подобные объяснения своего преступления; дело в целостном содержании романа. Это толкование романа столь же односторонне (и, значит, неверно), как и прямо противоположное, данное, в частности, известным в свое время публицистом и критиком Львом Шестовым, который утверждал, что сама «совесть» побуждает Раскольникова «стать на сторону преступника. Ее санкция, ее одобрение, ее сочувствие уже не с добром, а со злом... Совесть разрешает ненависть к людям!»². То есть, иными словами, Раскольников в этой концепции никоим образом не альтруист, а, напротив, крайний эгоист, ненавидящий людей и готовый причинять им любой вред.

И то и другое толкования не имеют отношения к образу Раскольникова уже хотя бы потому, что для него — как и для целого ряда других героев Достоевского — характерна, по словам самого писателя, «недоконченность», что он герой «неопределенный», «невьясненный», хотя «он-то, пожалуй, и носит в себе... *сердцевину целого*». Но любая попытка «разложить» это целое, понять Раскольникова либо как революционера (пусть будущего), либо как кандидата в тираны, либо даже как сложное сочетание того и другого искажает или вообще уничтожает реальный смысл его образа.

¹ Цит. по кн.: «Против современных фальсификаторов истории русской философии», Соцэкгиз, М. 1960, стр. 360, 361.

² Л. Шестов, Достоевский и Нитше, изд-во «Шиповник», СПб., стр. 106, 118.

Эта неразложимая цельность образа Раскольникова охарактеризована в работе В. Я. Кирпотина «Мир и лицо в творчестве Достоевского», где, в частности, показано, что «в лице соединимо то, что в абстрактной схеме взаимоисключается»¹.

И все же роман Достоевского имеет отношение к проблеме революции — только отношение сложное и двойственное.

Хорошо известно, что к моменту создания «Преступления и наказания» Достоевский был, в общем и целом, противником революции. Он считал, что революция не может решить проблем, стоящих перед людьми, и лишь ввергнет их в новые мучения и поставит их перед новыми, еще более тяжкими противоречиями.

В эпилоге «Преступления и наказания» изображается кошмарный сон большого Раскольникова, сон, в котором в гротескной форме предсказываются, — как нетрудно догадаться, сопоставляя эту картину с теоретическими суждениями Достоевского, — возможные последствия мировой революции: «Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя... В городах целый день били в набат... Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предлагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начинались пожары, начался голод. Все и всё погибало...»

Эти представления Достоевского так или иначе разделяли многие противники революции в России и во времена Достоевского, и позднее, в частности, в самые годы революции.

Выступая против писателей, исповедующих подобные взгляды, В. И. Ленин писал в 1918 году: «Они готовы «теоретически» допустить революцию пролетариата и других угнетенных классов, наши сладенькие писатели «Но-

¹ Сб. «Мастерство русских классиков», «Советский писатель», М. 1969, стр. 348.

вой жизни», «Вперед» или «Дела народа»¹, только чтобы эта революция свалилась с неба...

Они слышали и признавали «теоретически», что революцию следует сравнивать с актом родов, но, когда дошло до дела, они позорно трусили... Рождение человека связано с таким актом, который превращает женщину в измученный, истерзанный, обезумевший от боли, окровавленный, полумертвый кусок мяса...

Маркс и Энгельс, основатели научного социализма, говорили всегда о *долгих муках родов*, неизбежно связанных с переходом от капитализма к социализму...

Трудные акты родов увеличивают опасность смертельной болезни или смертельного исхода во много раз. Но если отдельные люди гибнут от родов, новое общество, рождаемое старым укладом, не может погибнуть»².

Предостерегая от революции, Достоевский выступал и против идеи социалистического устройства общества, как он ее понимал. В черновых рукописях «Преступления и наказания» есть следующее рассуждение о социализме, вложенное в уста Свидригайлова, но, как можно судить по многим высказываниям писателя, разделяемое и им самим: «Главная мысль социализма — это механизм. Там человек делается человеком механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живую отняли. Понятно, что можно быть спокойным, — настоящая китайщина³, и эти-то господа говорят, что они прогрессисты! Господи, если это прогресс, то что же значит китайщина!»⁴

Снова обратимся к суждениям В. И. Ленина. Вскоре после Октябрьской революции он выступил против тех, кто рисовал «социализм, как однообразную, казенную, монотонную, серую казарму... Господа буржуазные интеллигенты «пугали» социализмом народ, именно при капитализме осужденный на каторгу и казарму безмерного, нудного труда, полуголодной жизни, тяжелой пищи...

Широкое, поистине массовое создание возможности проявлять предприимчивость, соревнование, смелый начин является, — говорил В. И. Ленин, — только теперь. Каждая

¹ В этих газетах, выходящих в период Октябрьской революции, проповедовались подчас идеи, близкие позициям Достоевского.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 475—477.

³ Это слово употреблялось в значении «застоя», «отсталости».

⁴ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Незданные материалы», ГИХЛ, М.—Л. 1931, стр. 173.

фабрика, где выкинут вон капиталист... каждая деревня, где выкурили помещика-эксплуататора и отобрали его землю, является теперь, и только теперь, поприщем, на котором может проявить себя человек труда...

...Таланты только-только начинают сознавать себя, просыпаться, тянуться к живой, творческой, великой работе...»¹

Выступая против революции и социализма, Достоевский в то же время отрицал и тот мир, в котором он жил, — мир, где была возможна жизнь, подобная жизни семьи Мармеладовых.

Но именно здесь-то обнаруживается одно из главнейших противоречий, которое очень важно для понимания позиции художника. Революция и социализм, которые он отрицал, были для него в конечном счете только *предполагаемым* будущим России, то есть только *теорией* революции и социализма, развиваемой рядом его современников. Между тем современный ему мир был реальностью, жизнью. Вполне естественно, что художник не мог подходить одинаково к реальной жизни и к теории.

Мы уже говорили, что «Преступление и наказание» как бы все пронизано сопоставлением теории, «сознания» и жизни, «непосредственного жизненного процесса». Вот ничего не имеющий Раскольников, уходя в первый раз от Мармеладовых, «загреб сколько пришлось медных денег... и не приметно положил на окошко». А затем он начинает размышлять и холодно, даже цинически осуждает себя за этот поступок: «У них Соня есть, а мне самому надо...» Вот Раскольников с какой-то даже хищностью говорит кухарке Настасье, что ему-де подай сразу «весь капитал», и тут же, получив письмо матери, с пронзительной нежностью целует конверт... Вот он горячо стремится спасти от поругания пьяную девочку на бульваре, а поразмыслив, утверждает: «Да пусть их переглодают друг друга живьем, — мне-то чего?» — и т. д. и т. п.

Само убийство Раскольников совершает как бы в безраздельной власти «теории», и лишь на другое утро приходит реальное, жизненное переживание содеянного: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось душе его... Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы...»

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 196, 198.

Однако вслед за тем Раскольников снова и снова возвращается в сферу «теории». И даже в эпилоге, на последних страницах романа, он все еще размышляет так: «Чем, чем... моя мысль была глупее других мыслей и теорий?..» Правда, в самом конце романа говорится, что Раскольников потерял способность «о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего б и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое». Однако Достоевский подчеркивает, что «тут уже начинается новая история», которая могла бы «составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен».

Внутри же романа до самого конца идет борьба «жизни» и «теории». А любая теория, по убеждению Достоевского, есть «преступление» жизни (напомню слова Достоевского о том, что вообще «сознание убивает жизнь»).

Разумихин говорит в романе о социалистах (и слова его, безусловно, близки позиции самого Достоевского): «У них не человечество, развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!»

Теория, будучи «приложенной» к жизни, способна, по мнению Достоевского, лишь исказить или даже уничтожить живую жизнь. Поэтому-то он и отрицал правоту и плодотворность революционной теории, как он ее понимал.

И вот с этой точки зрения можно бы, кажется, утверждать, что «Преступление и наказание» — антиреволюционный роман. И не потому, повторяю, что теория Раскольникова «революционна», а потому, что Достоевский как будто бы отрицает, осуждает *теории вообще* (а следовательно, и революционные теории¹) — раз они могут только исказить органическое развитие человечества.

¹ Впрочем, в современной зарубежной литературе о Достоевском популярно своего рода аллегорическое понимание романа, которое дает возможность прямо истолковать его сюжет как индизнаказательное изображение революции. При этом образ старухи процентщицы рассматривается как аллегория или символ класса капиталистов, а Раскольников — пролетариев. Раскольников уничтожает и «экспроприрует» старуху, но попутно он невольно убивает ни в чем не повинную «рабыню капитализма» — Лизаве-

Уже идеолог почвенничества Н. Н. Страхов, который в течение ряда лет был ближайшим соратником Достоевского, истолковал роман именно как изображение схватки «жизни» и «теории» в душе героя — схватки, которая заканчивается победой «жизни»: Раскольников отказывается от своей «идеи» и примиряется с миром.

Но во-первых, Раскольников, как уже отмечалось, не «раскаивается» — или хотя бы не вполне «раскаивается» — до самого конца романа. Сам Н. Н. Страхов вынужден был в своей статье оговориться, что на каторге, «после долгих лет испытания он (Раскольников.— *В. К.*), вероятно, обновится и станет вполне человеком, то есть теплою, живую человеческою душою»¹. И тот факт, что Раскольников так и не «раскаивается» до конца романа, имеет свой глубокий смысл.

ту,— в чем и выражается со всей остротой бесчеловечность и бессмысленность революции (см. об этом «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 32).

Трудно отнестись к этой вульгарно-социологической интерпретации всерьез. Она напоминает нашумевшее в свое время курьезное истолкование «Египетских ночей» Пушкина как аллегории восстания декабристов, которые-де жертвуют жизнью за одну ночь свободы...

В принципе из любого произведения можно с помощью такого «метода» извлечь нечто подобное. Почему бы, например, не понять «Пиковую даму» тоже как аллессию: графиня символизирует феодализм, а Германн — буржуазию, которая, соблазняя слуг, вытягивает из феодалов их «профессиональную тайну», но уходящий класс мстит, «путая карты» (и в буквальном и в переносном смысле слова)...

Но даже если попытаться подойти к этой трактовке «Преступления и наказания» серьезно, она сразу рушится уже хотя бы потому, что в романе — о чем говорилось выше — убийство Лизаветы предстает как «меньшая» вина Раскольникова. Между тем в логике рассматриваемой схемы как раз оно должно было бы возмущать более всего, а не убийство старухи «капиталистки».

Нельзя не отметить, наконец, что, излагая в письме к М. Н. Каткову в сентябре 1865 г. общий замысел «Преступления и наказания», Достоевский, упоминая о сестре старухи процентщицы («Старуха... зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру»), ни слова не говорит об убийстве этой сестры. Это можно понять двояко: либо Достоевский первоначально (или на каком-то определенном этапе работы над романом) вообще не собирался «убивать» Лизавету, либо же он не придавал этому второму убийству центрального значения и мог опустить его, излагая замысел романа. И в том и в другом случае «концепция» романа, о которой идет речь, рассыпается.

¹ Цит. по кн.: «Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского...», ч. 2, изд. 5-е, М. 1915, стр. 233. (Курсив мой.— *В. К.*)

Во-вторых, разграничивая понятия «жизнь» и «теория», мы не можем на этом остановиться (так, в сущности, поступил Страхов). Необходимо осознать связь и взаимодействие «жизни» и «теории» в романе. И дело здесь не только в совершенно ясном, даже банальном тезисе о том, что все теории в конечном счете порождает сама жизнь, а они, в свою очередь, воздействуют на жизнь. Страхов это, конечно, прекрасно понимал. Однако он считал, что теории, подобные раскольниковской, возникают лишь в «беспочвенных», оторванных от народной жизни личностях. Естественно, что и сами эти теории оказываются «беспочвенными», чуждыми живой жизни и лишь противостоящими ей.

Совершенно иначе представлял себе дело Достоевский. Это явствует хотя бы из той рассказанной им истории о деревенском парне, решившемся выстрелить в причастие, которая приводилась выше. Это «преступление» простого деревенского парня «возросло почти до сознательной идеи» (то есть до «теории»), подчеркивал Достоевский. В народе, писал Достоевский, «такое же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19-го февраля».

Впрочем, тот факт, что «преступная идея» Раскольникова отнюдь не «беспочвенна», со всей ясностью и остротой выступает в самом романе, в царящей в нем стихии всеобщего «преступления». Н. Н. Страхов не смог или не захотел этого увидеть, но вполне закономерно, что позднее, — когда он, надо полагать, лучше разглядел суть творчества Достоевского, — он резко обвинял в «нигилизме» самого художника...

Да, Достоевского, безусловно, страшила перспектива всеобщего «преступления»: «Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край... Если продолжится такой «кутеж» еще хоть только на десять лет, то и представить нельзя последствий», — писал он вскоре после завершения романа. Но в то же время Достоевский, несомненно, сознавал и неизбежность этого «преступления», и даже его внутреннюю правоту. У того же Раскольникова есть, с точки зрения Достоевского, своя «правда», которую невозможно отвергнуть, отбросить, перебороть.

Это воплотилось в самой художественной позиции Достоевского, во всем его отношении к своему герою. Достоевский, как показал в своей книге М. М. Бахтин, «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершен-

ность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я»... Слово автора о герое организовано... как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить... Автор говорит всею конструкцией своего романа не о герое, а с героем... Автор... на разных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа» (М. Бахтин, стр. 84—86, 102).

«Идея» Раскольникова, его «правда», разумеется, не есть «правда» Достоевского. Но Достоевский признает неизбежность и жизненность этой «правды». Это сосуществование двух «правд», естественно, предстает как противоречие. С одной стороны, Достоевский считает, что «преступание» ведет к тяжелейшим последствиям или даже гибели, с другой же, — он утверждает внутреннюю правоту «преступающего» героя.

Подобные противоречия часто истолковывали как «противоречия мировоззрения и творчества»: дескать, в мысли, в «теории» Достоевский безусловно против «преступания», а в образах, в художественном мире он его невольно оправдывает. Но, по крайней мере, в данном случае такое понимание было бы механистическим, крайне упрощенным.

Ведь и в публицистических рассуждениях (например, в статье, где речь идет о крестьянском парне, целящемся в причастие) Достоевский выступает во власти того же противоречия. Говоря о «потребности» русского человека и народа «дойти до последней черты», Достоевский утверждает: «Зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам», — но тут же словно снимает свое собственное утверждение, заявляя, что после 19 февраля мы «вступили в полнейшую неизвестность»... В «Преступлении и наказании» как бы и совершенно художественное исследование этой «неизвестности».

Достоевский не дает готовых, окончательных решений. Более того, сам его герой не в ладах с «окончательными решениями»: «Они имели одно странное свойство: чем окончательнее они становились, тем безобразнее, нелепее тотчас же становились и в его глазах».

Столь же «нелепы» иные окончательные приговоры о самом Раскольникове. Уже после революции Иван Буний говорил, например:

«Голодный молодой человек с топором под пиджачком. И кто знает, что пережил Достоевский, сочиняя его, этого самого своего Раскольникова.... Я думаю... в эти минуты Достоевский сам был Раскольниковым. Ненавижу вашего Достоевского! — вдруг со страстью воскликнул он...— Вот откуда пошло все то, что случилось с Россией: декадентство, модернизм, революция...»¹

А известный в свое время советский публицист Исая Лежнев дал прямо противоположное истолкование «возможностей», скрытых в образе Раскольникова. Он писал, что этот «российский ницшеанец» в конечном счете развился в тип... «белобандита»: «Вот весь его путь от Достоевского через Ницше к атаману Семенову — «кривая судьбы» целиком и полностью»².

Эти образцы «окончательных решений» по «делу» Достоевского и Раскольникова как бы опровергают, уничтожают друг друга сами...

Да, Достоевского страшила стихия всеобщего «преступания». В конце жизни он писал: «Вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной»³. Он всеми силами стремился предостеречь соотечественников от того, что ему представлялось «бездной». Но в то же время Достоевский ясно видел мощь и значительность тех устремлений, которые по-своему воплотились в образе Раскольникова. Даже Страхов — противник любого «нигилизма» — не мог не признать, что Раскольников — «настоящий человек» и «глубокая натура», что это подлинно трагический герой, вызывающий «участие» и «полное сострадание»⁴.

Но как же может вызывать участие и сострадание человек, совершивший столь чудовищное деяние? Чтобы объяснить это, мы должны прежде всего обратиться ко второй половине названия романа. До сих пор речь шла главным образом о «преступлении» Раскольникова. Но роман не существовал бы без «наказания». Более того, в

¹ Эти слова Бунина вспоминает писатель Валентин Катаев (см. «Новый мир», 1967, № 3, стр. 54). Достоверность этого воспоминания подтверждается аналогичными суждениями в печатных выступлениях Бунина.

² И. Лежнев, Записки современника, т. I, ГИХЛ, М. 1934, стр. 153.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, СПб. 1883, стр. 334.

⁴ Там же, стр. 232—233.

романе эти стороны находятся в органическом единстве и могут быть разделены лишь в анализе.

Мы говорили о том, что Раскольников до самого конца не отказывается от своей «теории» преступления. Не так обстоит дело с самим *преступлением*, с реальным деянием героя. В набросках к роману Достоевский под заголовком «Идея романа» записал, что подлинное, «жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которые нужно перетащить на себе»¹.

Это вот «перетаскивание» всех *pro* и *contra* «на себе» оказывается гораздо более тяжким наказанием, чем наказание юридическое. Излагая замысел романа, Достоевский специально подчеркивал, что «юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели»².

В самом конце романа Раскольников размышляет так: «Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!»

Но нет, оказывается, этого не «довольно». Как говорил о своем герое сам Достоевский, «неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце»³. Признание и юридическое наказание не могут снять этих мук, хотя поначалу, казалось бы, и освобождают от них Раскольникова. Он полной мерой испытывает весь ужас своего деяния, и его слова о том, что, убив старуху, он тем самым «себя убил», не являются пустой фразой. Ведь *жизнь* есть неизбежно жизнь среди людей, жизнь с людьми, а Раскольников, «преступив» человека, чувствует себя так, как будто бы он «ножницами отрезал» себя от всех людей, и «будь это все его родные братья и сестры... то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним». Это и было «мучительнейшее ощущение из всех», ибо оно означало, что ему незачем жить, нет для него жизни, которая невозможна без общения с людьми — пусть хотя бы мысленного общения.

Раскольников говорит, что «был бы счастлив», если бы убил из-за нужды, ради денег. Это, конечно, своего рода самообман: дело лишь в том, что определенная *цель* убий-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 167. *Pro* и *contra* — за и против (лат.).

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 419.

³ Там же.

ства должна была бы как-то заглушить, затемнить ужасный смысл преступления человека. В романе этот смысл обнажен, в частности, и тем, что жертва Раскольникова — «никому не нужная», злая и безобразная старуха, весь смысл жизни которой состоит в стяжательстве. «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную», — успокаивает себя Раскольников. «Это человек-то вошь!» — восклицает Соня. «Да ведь и я знаю, что не вошь, — ответил он, странно смотря на нее. — А впрочем, я вру, Соня, — прибавил он, — давно уже вру...»

Да, именно в конкретной ситуации романа «доказывается» абсолютная непреступаемость человеческой жизни. И герой являет собой своего рода «инструмент» этого доказательства. Сопrotивляясь своему поражению в сфере теоретического сознания, он всем своим существом знает, что убил, погубил себя, преступив человеческую жизнь, дабы утвердить право на убийство. На каторге его ненавидели и презирали даже «те, которые были гораздо его преступнее»¹.

Однако именно потому, что Раскольников «перетащил на себе» все до конца, до дна, он и остается в наших глазах человеком, несмотря на чудовищность его деяния. Он — *герой*, берущий на себя всю полноту ответственности, совершающий «пробу» один за всех.

Впрочем, есть и совсем иное истолкование образа Раскольникова, как раз отрицающее его человеческую значительность, его право называться «героем» (героем, конечно, не в смысле «положительном», а в смысле значительности и внутренней силы).

Известный итальянский писатель Альберто Моравиа в своей книге о России и русской культуре, изданной в 1958 году, утверждает, что Раскольников — типичный «антигерой», представляющий собой «посредственного и обанкротившегося человека». И настоящий герой, разъясняет свою мысль Моравиа, «может, конечно, обанкротиться, но банкротство заключено в находящихся вне его обстоятельствах, а не в нем самом. Именно это величие, которое порой носит черты замкнутости, несправедливости и аморальности, делает его героем, то есть одновременно и представляющим и прославляющим человечество

¹ Здесь опять-таки сложная «игра» со словом «преступление». Речь идет о более «преступных» с юридической точки зрения; в этически-нравственном плане преступление Раскольникова ни с чем не сравнимо.

типом». Истинные герои — Моравиа называет здесь имена Одиссея, Гамлета, Робинзона — «не знают иного поражения, кроме смерти, которая также становится героической»¹.

Моравиа исключительно высоко ценит творчество Достоевского: он считает, что за ним пошла вся новейшая литература мира. Но все же он сетует на то, что Достоевский как бы утвердил в литературе тип «антигероя».

Прежде чем отвечать на это «обвинение», выдвинутое одним из влиятельнейших писателей современного Запада, необходимо сделать одно отступление и обратиться к самому становлению Достоевского как художника. Молодой Достоевский, по его собственному признанию, мечтал создать произведения, в которых действуют «гигантские характеры». Прямыми образцами для него в это время были Шекспир, Шиллер, Корнель. В 1841—1844 годах он работает над драмами «Мария Стюарт», «Борис Годунов» и т. п. (от них до нас не дошло ничего). Иначе говоря, он хотел тогда создавать фигуры *героев* в том самом смысле слова, который имеет в виду А. Моравиа.

Однако на рубеже 1844—1845 годов в творчестве Достоевского произошел резкий перелом. В начале 1845 года Достоевский пишет брату: «Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку... Писать драмы — ну, брат... Драма теперь ударилась в мелодраму, Шекспир бледнеет в сумраке...»²

Итак, молодой писатель пришел к выводу, что творчество «шекспировского» и «шиллеровского» типа отжило свой век; нужно идти по иной дороге. Позднее, в 1861 году, Достоевский очень ярко показал, как он вышел на этот новый путь: «Стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники... И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах...»³

¹ Цит. по журн.: «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 25.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 75—76.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XIII, стр. 158—159.

Здесь необычайно существенна эта двойственность: с одной стороны, «вполне титулярные советники» — то есть совершенно обычные, обыденные люди, которых встречаешь на каждом шагу, — а с другой, — все же «как будто какие-то фантастические титулярные советники».

Обыденные люди и факты прочно вошли в европейскую литературу задолго до того, как Достоевский стал писателем; уже роман XVIII века всесторонне освоил «обыденную жизнь». Но Достоевскому виделись не просто «титулярные советники», а «какие-то фантастические».

Формулируя подлинную задачу современного художника, он писал: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира...»¹

До Достоевского освоивший «обыденную жизнь» роман — при всех его достижениях — не мог быть сопоставлен с шекспировским творчеством по глубине и размаху художественного смысла. Величие Достоевского выразилось, в частности, именно в том, что он поднял искусство романа до высшего уровня, создал такие образцы жанра, которые встали в один ряд с шекспировскими трагедиями. Это был настоящий переворот в истории литературного творчества.

Герои Достоевского фактически не выходят за рамки бытовой повседневности и решают свои сугубо личные проблемы. Однако в то же время эти герои постоянно действуют и сознают себя перед лицом целого мира, а их проблемы оказываются в конечном счете всечеловеческими. Они решают как бы за человечество в целом.

Это отчетливо, открыто выражается в рассуждениях и размышлениях, где ставятся «последние», «конечные» вопросы бытия. Причем это относится вовсе не только к «образованным», способным к серьезному философскому размышлению героям — таким, как Раскольников или Свидригайлов.

Так, например, в рассказе Мармеладова об его жизни ставятся не менее общие и глубокие вопросы, чем в монологах Раскольникова. Вот, скажем, знаменитая фраза Мармеладова: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». В работе литературоведа

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XI, стр. 423.

Ф. И. Евнина эта фраза толкуется в совершенно конкретном бытовом смысле: «Отчаянием человека-одиночки, ставшего отщепенцем, парием, пропикнута его жалоба»¹.

На самом деле в этой фразе заключен гораздо более всеобщий, даже вселенский смысл. Речь идет не о человеке-отщепенце, не о нищих, пьяницах и т. п., но о человеке вообще. Это подтверждается хотя бы тем, что в «Записках из подполья» (написанных незадолго перед «Преступлением и наказанием») в самом что ни на есть философском рассуждении героя ставится аналогичный вопрос: «Работники, кончив работу, по крайней мере, деньги получают, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, — ну, вот и занятие на неделю. А человек куда пойдет?» Иначе говоря, Мармеладову в его чисто бытовой «ипостаси», — то есть спившемуся чиновнику, — как раз есть «куда пойти». Ему некуда пойти как *человеку*, поднявшемуся над бессмысленным существованием штифтика в бюрократической машине.

И характерно, что фраза Мармеладова: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти», вспоминается Раскольникову, когда, получив письмо матери, он приходит к выводу, что теперь надо «непрерменно что-нибудь сделать... Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...

— Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда!..»

Вот какой всеобщий смысл имеет фраза Мармеладова; в ней заключен вопрос о *выборе*, который должен сделать человек, вопрос, включающий в себя не только «пойти куда-нибудь», но и «решиться на что-нибудь» или уже «послушно принять судьбу», стать «штифтиком»...

Но дело, разумеется, не только в том, что герои *размышляют* о «последних» вопросах. Если бы все исчерпывалось размышлениями, никак не создавался бы грандиозный художественный мир романа. Герои «Преступления и наказания» *живут* «последними» вопросами, решают их самой своей *жизнью*.

Впрочем, точнее будет сказать, что основные герои романа живут в прямой *соотнесенности с целым миром*, с человечеством — и не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников и Мармеладовы не

¹ Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», изд-во АН СССР, М. 1959, стр. 142—143.

перестают от этого жить в своих каморках. Они действительно живут здесь, в своих повседневных случайностях и мелочах. Но все их поступки и переживания определяются в конечном счете стремлением утвердить и понять себя не в этом узком мирке, но в целом мире, в строе общечеловеческой жизни, во вселенной. И этот всеобщий план существует в романе не отдельно, не в виде какой-то дополнительной линии аллегорий, символов, общих идей. Нет, именно совершая свои, казалось бы, всецело частные, ничтожные на мировых весах действия, герои чувствуют себя все же на всемирной арене, чувствуют и свою ответственность перед миром, и ответственность этого мира перед ними самими. Они все время ведут себя так, как будто на них смотрит целое человечество, вселенная.

Это отчетливо проступает и в цитированной фразе Мармеладова. Ведь, кстати сказать, сразу же после этой фразы Мармеладов рисует картину последнего вселенского суда над людьми и себя на этом суде, себя, который «тогда все поймет».

Эта соотнесенность с целым миром настолько пронизывает, настолько переполняет роман, что все время как бы выплескивается наружу, выступает открыто, обнажено. Вот несколько примеров (важные места выделены курсивом).

Еще не совершив убийства, Раскольников, размышляя о судьбе Мармеладовых, восклицает: «Коли действительно не подлец человек, *весь вообще, весь род*, то есть, *человеческий*, то значит, что остальное все — предрассудки... и нет никаких преград, и так тому и следует быть». Или его же слова о Соне: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, *вечная Сонечка, пока мир стоит*», и другие, обращенные к самой Соне: «Я не тебе поклонился, я *всему человеческому* страданию поклонился». Чувство Раскольникова после преступления: «Он как будто ножницами отрезал себя от *всех и всего*»; «*ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь говорить...*»

«— ...Ведь ты кровь пролил,— в отчаянии вскричала Дуня.

— Которую *все* проливают,— подхватил он чуть не в исступлении,— которая льется и *всегда* лилась *на свеге*, как водопад...»

Эта же обращенность к целому миру присуща и Соне, которая говорит Раскольникову: «Нет тебя несчастнее *никого* теперь в *целом свете*»; «поцелуй... землю, которую ты

осквернил, а потом поклонись *всему свету, на все четыре стороны*, и скажи *всем*, вслух: «Я убил!» Сознание Сони даже имеет как бы более всеобщий характер, ибо, когда Раскольников говорит о том, что он не поклонится «им» — всем тем, которые сами убивают, она настаивает: «Как же, как же *без человека-то* прожить! — понимая под «человеком» каждого и всех вообще, от которых отрезал себя, как ножницами, Раскольников.

В такой же соотнесенности со всеми живет и Катерина Ивановна Мармеладова: «Она... яростно стала желать и требовать, чтобы *все* жили в мире и радости и не смели жить иначе». «Она справедливости ищет... — говорит о Катерине Ивановне Соня. — Она так верит, что во *всем* справедливость должна быть, и требует». И вот она выходит с детьми на улицу именно в отчаянной попытке обратить внимание *всех* на несправедливость; она кричит: «Пусть видят *все, весь* Петербург...»

Однако эти прямые прорывы во всеобщность, рассеянные по всему роману, не составляют чего-либо основного, решающего. Они только делают более определенным, уточняют, подчеркивают тот художественный смысл, который осуществляется во всей полноте романа и так или иначе постигается читателем при непосредственном и целостном восприятии.

В конце концов, даже самый размах и накал страстей, крайняя *напряженность* каждого движения героев Достоевского обусловлены именно тем, что все переживания, решения и действия этих героев совершаются перед лицом мира, хотя сами герои и не выходят за пределы тесных кварталов возле Сенной. Читателям, которые не понимают этой причины исключительного накала страстей, речи (и размышлений) героев, и само повествование Достоевского нередко кажется каким-то искусственным, чрезмерно взвинченным и т. п. Но если ясно видеть, чувствовать эту всемирность, эту обращенность к бесконечности пространства и времени, все окажется естественным и органичным. Необходимо только сознавать, что основные герои Достоевского обращены со своим отчаянием или надеждой, со своей ненавистью или любовью ко «всем», к целому мировому строю. И все то, что они видят, воспринимают вокруг себя — люди, события, природа, даже сны, — предстает для них не только как частные явления, но и как лицо целого мира.

Движение романа рельефно запечатлено, в частности,

в снах Раскольникова, где естествен (и даже, так сказать, натуралистичен) более обобщенный рисунок и прямая символика. В этих снах предстают жестокие картины, соотношенные с преступлением Раскольникова (в одном из них повторяется само преступление), и в то же время выступают массы людей, «все они». В первом сне, который Раскольников видит накануне преступления, толпа людей забивает «маленькую, тощую саврасую крестьянскую клячонку». Это именно картина некоей всеобщей жестокости мира — вся эта «толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду», толпа, которой хозяйни клячонки кричит: «Садись, все садись!... *Всех* довезу, садись!» Раскольников, который видит себя ребенком, «бросается с своими кулачонками», и эта сцена как бы обнажает бессмыслицу борьбы с жестокостью целого мира.

Во втором сне — уже после преступления — полицейский офицер зверски избивает квартирную хозяйку Раскольникова. Собирается толпа, «слышались голоса, восклицания, входили, стучали, хлопали дверями, сбегались». Эта сцена соотносена и с преступлением, и уже с тем наказанием, которое может обрушиться на Раскольникова. «Что это, *свет* перевернулся, что ли?» — мелькает в его мозгу. «Стало быть, и к нему сейчас придут...» И вот в бреду ему кажется, что «около него собирается много народу и хотят его взять и куда-то вынести, очень об нем спорят и ссорятся. То вдруг он один в комнате, все ушли и боятся его, и только изредка чуть-чуть отворяют дверь посмотреть на него, грозят ему, сговариваются о чем-то промеж себя, смеются и дразнят его».

Далее изображается сон, в котором Раскольников снова убивает хохочущую теперь над ним старуху, а «вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят...».

И, наконец, в эпилоге он, больной, видит кошмарный сон о будущем мира. И сон этот затем своеобразно проецируется на то ощущение, которое испытывает Раскольников, когда, уже выздоровев, смотрит с высокого берега реки: «С дальнего другого берега доносилась песня. Там, в облитой солнцем неособозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его».

Но эти последние сцены романа только подчеркивают то, что воплощено во всей цельности повествования. Герой Достоевского постоянно обращен ко всей необъятной жизни человечества в ее прошлом, настоящем и будущем, он постоянно и непосредственно соотносит себя с ней, все время меряет себя ею.

Любая сцена, любая деталь романа имеет сложный, двойственный характер. С одной стороны, перед нами достоверно, точно и рельефно воссозданная (то есть *вновь созданная* повествованием) реальность петербургской жизни 60-х годов прошлого века. Но непосредственно в этом «будничном» художественном мире воплощен и иной мир, в котором открываются безграничные пространственные и временные перспективы, в котором все имеет общемировой, всечеловеческий характер.

Эта двойственность повсюду выступает в диалоге, непрерывно совершающемся в романе. Кажется бы, речь идет только о преступлении нищего студента, но вместе с тем все время чувствуется, что мы соприкасаемся с последними, конечными вопросами человеческого бытия и сознания. Эта двойственность пронизывает и само пространство и время романа — то есть ту реальность, в которой совершается действие романа, постепенно высвобождающее его художественную энергию.

Действие «Преступления и наказания» очень сложно по своей природе. Его нельзя понять как последовательное и прямолинейное движение во времени, где одно просто вытекает из другого. Это действие совершается скорее в некоем необозримом пространстве, где оно может свободно менять направление, забегаая в будущее и возвращаясь в прошлое, развиваться сразу в нескольких измерениях.

Так, например, сцена убийства — это, без сомнения, очень существенный рубеж в движении романа, рубеж, перешагнув через который и герои, и мы сами оказываемся как бы в ином мире. Но вместе с тем на протяжении романа выясняется, что в известном смысле все уже совершилось еще до убийства.

Так, в сознании Раскольникова постоянно маячит мысль о том, что он *все* знал, *все* пережил заранее; для него уже не новы мысли и чувства, обнаженно выступившие после убийства. Когда Раскольников, даже не посмо-

трев на украденные вещи, прячет их, у него проносится в мозгу:

«Да, это так, это все так». Он, впрочем, это и прежде знал, и совсем это не новый вопрос для него; и когда ночью решено было в воду кинуть, то решено было безо всякого колебания и возражения, а так, как будто иначе и быть невозможно».

Или, размышляя о крахе своей теории убийства, Раскольников говорит себе: «Я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее *предчувствовал*, что скажу себе это уже *после* того, как убью!»¹

Признаваясь Соне Мармеладовой в том, что он убийца, Раскольников говорит:

«— Тебе, одной тебе. Я тебя выбрал... я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива, я это подумал».

Как глубоко заметил Иннокентий Анненский, «наказание в романе чуть что не опережает преступление»². Действительно, нельзя понять роман Достоевского в рамках простой схемы: герой совершил преступление, затем испытывает невыносимо мучительные переживания (как бы жестокое наказание самого себя) и, наконец, сознается и получает уже общественное наказание — каторгу.

С одной стороны, в романе нет прямолинейной причинно-следственной связи в развитии действия (как нет и однонаправленного движения времени):

«Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не от того, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, что *предчувствовал*, что она непременно пронесется, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя»³.

Здесь словно непосредственно сомкнуты прошлое, настоящее и будущее, а причина и следствие свободно меняются местами. Старая мысль пронеслась в голове, но, оказывается, герой уже давно, в *прошлом* знал о своей последующей, *будущей* реакции на эту вот сейчас, в *настоящее* время проносящуюся в голове мысль.

В этом небольшом отрывке сжато воплотилась «художественная структура» времени, свойственная роману в

¹ Курсив Достоевского.

² И. Ф. Анненский, Вторая книга ограждений, СПб. 1909, стр. 126.

³ Курсив Достоевского.

целом. Поэтому и можно утверждать, что наказание чуть ли не предшествует преступлению.

Такое изображение времени определяет природу всего повествования и, в частности, тот напряженный, с постоянными перебоями, даже судорожный *ритм* повествования, который так характерен для Достоевского.

Совмещая прошлое, настоящее и будущее, — что дает ощущение безмерности любого мгновения, — Достоевский переносит нас в особый временной мир, соответствующий «всечеловеческому» смыслу романа.

То же самое следует сказать и о пространстве, в котором совершается действие. Здесь также нет никакой ограниченности и замкнутости. М. М. Бахтин показал, что в романе все совершается *на пороге*: «Прежде всего, Раскольников живет, в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб»... выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает... В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, — здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения...» — и т. д. (М. Бахтин, стр. 229). Самый Петербург, играющий огромную роль в романе, находится «на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии... и он — на пороге» (М. Бахтин, стр. 225).

Но и про течение времени в романе можно сказать, что оно как бы на пороге, оно может в любой момент рвануться в будущее или возвратиться в прошлое; у него отсутствует определенное строгое русло и направление. Это с очевидностью выступает в эпилоге, где Раскольников видит во сне катастрофы отдаленного будущего, а потом смотрит за реку, где чернеются кочевые юрты, и кажется, что «не прошли еще века Авраама и стад его». Но это почти символическое сопоставление времен только лишь подчеркивает общую структуру времени романа¹.

Развертывающийся в этом специфическом пространстве и времени диалог, внешне представляющий как «обсуждение» конкретного преступления, в глубинном своем звучании предстает как «хор» голосов, обращенный в бесконечность, к миру в его целом.

Этот хор героиня романа Эртеля, который цитировался в начале книги, слышала во сне, навеянном чтением рома-

¹ Особенности времени и пространства в романе конкретно воплощаются в пронизывающей его специфической *карнавальной стихии*, которая подробно исследована в книге М. М. Бахтина.

на; наяву же она стремится отыскать его героев около Сенной площади... Но оба эти плана — лишь разные стороны единого целого, проявляющегося так или иначе в любой детали романа.

Именно поэтому роман Достоевского, изображающий «обыденную» жизнь «частных» людей, стоит в одном ряду с величайшими эпопеями и трагедиями, созданными мировой литературой. В нем, в частности, утверждены величайшая *свобода воли* человека, его право на эту свободу и в то же время величайшая его *ответственность* перед целым миром. Естественно, что для этого утверждения сам художник должен был быть полон чувства величайшей ответственности за человека и человечество. И это чувство высоко поднимает Достоевского над его современниками на Западе.

Уместно сослаться здесь на мнение писателя, которого нельзя упрекнуть в недооценке западноевропейской литературы — И. Г. Эренбурга. В одной из своих статей он совершенно верно отметил, что, в отличие от Толстого и Достоевского, «тревога за человека, ответственность за него были чужды... Бальзаку... и Мопассану»¹.

За этим фактом стоит многое. Но Эренбург, конечно, совершенно не прав, когда он тут же говорит: «Сознание ответственности, которое было присуще русским писателям...» Дело не в том, что Толстой и Достоевский — русские писатели. Ибо сознание ответственности за человека, за весь мир было, без сомнения, присуще Данте, Рабле, Шекспиру, Сервантесу. Дело в глубоком различии самого характера творчества Толстого и Достоевского и, с другой стороны, Бальзака, Мопассана и других западноевропейских писателей этого времени. Толстой и Достоевский открывали совершенно новую эпоху в искусстве, а это значило, что они должны были как бы перепахать заново всю почву культуры и самой жизни человечества, как это по-своему сделали ранее гениальные художники Возрождения.

Мы иногда склонны недооценивать творческий подвиг Достоевского и Толстого. На Западе трудно найти мыслящего читателя, который счел бы возможным поставить рядом с Достоевским и Толстым кого-либо из их западных современников и последователей. Между тем у нас это случается...

¹ «Новый мир», 1959, № 6, стр. 191.

Достоевский еще в 1877 году писал об «Анне Карениной», что это произведение, с которым «ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться», что это «такое слово, которого именно не слышать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей», ибо «было ли у них, во всех их литературах, за все последние годы, и далеко раньше того, произведение, которое могло бы стать рядом?»¹.

Но все это относится и к «Преступлению и наказанию» — произведению, которое, кстати, во многих отношениях близко созданной несколько позже «Анне Карениной», где также в центре стоит вопрос о «переступании» сложившихся норм жизни. Это совпадение проблематики в двух великих произведениях вполне закономерно, ибо ведь и целый мир готовился «переступить» в новое состояние, в XX век.

Изображая те повседневные «истории», которые неприметно совершаются в темных углах и закоулках реального Петербурга и с реальными «титულлярными советниками», Достоевский открывал в этих историях «шекспировский» размах и глубину, грандиозный, всечеловеческий смысл, сущностные противоречия бытия.

Достоевский называл Гоголя «демоном», который «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию»². Изображения Гоголя, по его словам, «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»³.

Но это, в сущности, точнейшая характеристика творчества самого Достоевского: прикинув к самой текущей жизни, к «случаям», подобным истории о пропавшей у чиновника шинели, гений художника поставил «глубочайшие вопросы», о которых прежняя литература и не подозревала.

Многозначительны слова Достоевского о Гоголе: «Это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе»⁴. Дело здесь не просто в степени величия Гоголя, а в качестве его творчества. Достоевский, на-

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XII, стр. 205, 207.

² Там же, т. XIII, стр. 12.

³ Там же, т. XI, стр. 250.

⁴ Там же.

пример, исключительно высоко ценил Диккенса, и все же он писал о нем: «Диккенс — жанр, не более». «Жанр» — это значит верное и проникновенное воссоздание жизни, но в «жанре» не ставятся те «глубочайшие непосильные вопросы», с которыми, быть может, «никогда не справиться». Произведения Диккенса, а также и Бальзака с точки зрения Достоевского именно «жанр». Но Достоевский, безусловно, не причислил бы к «жанру» ни Рабле, ни Шекспира, ни Сервантеса.

Эпоха Возрождения, эпоха Рабле, Шекспира, Сервантеса определила на два-три столетия характер мировой литературы. Западноевропейские писатели XVII — начала XIX века преимущественно развивали то, что было сделано этими великанами. Между тем русская литература, достигнув зрелости, первой вступила на новый путь, определив дальнейшее развитие литературы всего мира. Громадная роль в этом отношении принадлежала Достоевскому.

Самый образ Раскольников был совершенно новым, небывалым. Это можно отчетливо показать на выразительном примере, о котором уже упоминалось выше. Л. П. Гроссман, выясняя «источники» романа Достоевского, писал: «Подлинными первоисточниками теории Раскольникова после каторжных наблюдений его творца были романы любимца Достоевского, Бальзака... По рассказу Достоевского, сохранившемуся в черновой редакции «Речи о Пушкине», в одном романе Бальзака «нищий студент» в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах разрешить, задает своему товарищу вопрос...: «Вот ты, нищий, захотел бы сказать: «Умри, мандарин», чтоб сейчас же получить этот миллион?» В этом вопросе парижского студента уже намечается та нравственная задача, которую пытался разрешить и петербургский нищий студент Раскольников»¹.

Речь идет о бальзаковском Растиньяке. Но несмотря на то что его фамилия начинается так же, как Раскольникова, этот герой по своей действительной сущности не имеет ничего общего с Раскольниковым. Он, как уже говорилось, родствен другому герою романа, Лужину, и, быть может, в самом деле явился его «первоисточником».

Ведь именно Лужин, благоденствию которого мешает

¹ Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962, стр. 349.

Раскольников, думает совершенно то же самое: «Если бы можно было сейчас, одним только желанием, умертвить Раскольникова, то Петр Петрович немедленно произнес бы это желание». Именно Лужин, как и Растиньяк, «более всего любил и ценил... деньги: они равняли его со всем, что было выше его».

Эта мысль о том, что деньги, золото способны поднять человека на любую высоту, как бы уничтожить все его недостатки, впервые была выражена Шекспиром (в «Тимоне Афинском»). Именно эта мысль всесторонне и глубоко развита в творчестве Бальзака. Но у Достоевского она связана с второстепенным героем, который призван только оттенить облик главного героя, резче выявить основной смысл романа.

Раскольников всем существом презирает Лужина — и вполне прав. Ибо, помимо всего прочего, Раскольников находится, в сравнении с Лужиным, на совершенно иной ступени человеческого развития; «ему не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Раскольникову нужно реально, действительно «сравняться» со всем высшим, что есть в мире. «Превосходство» с помощью денег для него никак не приемлемо. Оно было бы для него всего лишь некоей игрушкой, которой могут тешить себя только взрослые дети...

Здесь-то и выявляется со всей ясностью величие героя Достоевского, которое отрицает Альберто Моравиа, назвавший Раскольникова банкротом и посредственностью. Превыше герои ставили себе те или иные «ограниченные» цели — и побеждали. Раскольников потерпел поражение — но цель его была безгранична.

Моравиа говорит, что «величие» героев прежней литературы «порой носит черты... несправедливости и аморальности», но зато перед нами — в отличие от Раскольникова — настоящие герои, которых нельзя сломить, которые остаются героями в самой своей гибели.

Здесь Моравиа — вольно или невольно — перекликается с русской «философской критикой» начала XX века (в частности, с писаниями Льва Шестова), которая подчас рассматривала Раскольникова в свете ницшеанских идей. Раскольников представал при этом как слабый, внутренне несостоятельный человек, не сумевший выдержать тяжести своей «идеи».

Между тем, если разобраться глубоко, Раскольников «выше» любого героя «наполеоновского» типа, ибо та

Победа, которая способна удовлетворить этого героя, является в глазах Раскольникова мнимой, призрачной победой. Ему не нужна, в частности, власть, добываемая силой или хитростью. Он мог бы согласиться лишь на власть, которую люди признали бы совершенно добровольно и сознательно.

Как это ни парадоксально звучит при характеристике убийцы, Раскольников внутренне предан безусловной справедливости и моральности (которые, по словам самого же Моравиа, нарушали прежние герои).

Он преступает существующие нравственные законы лишь потому, что убедил себя в их ложности. И он беспрерывно ищет подтверждения своей правоты именно в нравственном сознании любого другого человека (прежде всего Сони) и одновременно целого мира: ведь Соня для него, как он сам говорит, есть воплощение «всего человеческого страдания», перед которым он преклоняется.

Нравственная сущность Раскольникова непосредственно выражается в том, что каждый свой шаг он меряет целым миром. Это свойственно и всем другим основным героям романа — вплоть до Катерины Ивановны Мармеладовой, которая ведь также «переступила» Сою, потребовав от нее «выйти на панель».

Вот, скажем, сцена «бунта» Катерины Ивановны Мармеладовой, доведенной до крайности обрушившимися на нее несчастьями. «*Да куда я пойду!*¹ — вопила, рыдая и задыхаясь, бедная женщина. — Господи! — закричала вдруг она, засверкав глазами, — неужели ж нет справедливости!.. А вот увидим! Есть *на свете* суд и правда, есть, я сыщу... Увидим, есть ли *на свете* правда?»...

Катерина Ивановна... с воплем и со слезами выбежала на улицу — с неопределенною целью где-то сейчас, немедленно и во что бы то ни стало найти справедливость».

Ибо ведь дело идет об ее, личной и в то же время о всемирной, всеобщей справедливости.

Вот эта непосредственная, «практическая» сомкнутость личного и всеобщего в поведении героев романа (именно в поведении, а не только в сознании) необычайно существенна.

Конечно, Катерина Ивановна не найдет «справедливости». Сама цель ее страстного движения «неопределен-

¹ Вспомним: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти».

на». Но эта прямая и практическая соотнесенность с целым миром, эта реальная, воплощающаяся в поступке (пусть и не достигающем цели) обращенность к всеобщему все же представляет собою «разрешение». Если бы этого не было, «линия» Катерины Ивановны — этой исстрадавшейся до предела женщины, на которую обрушивается непрекращающийся град бедствий и унижений, — явилась бы только мрачным, безысходным изображением ужасов жизни, натуралистической картиной страданий.

Но эта забитая, доведенная до отчаяния женщина постоянно меряет свою жизнь целым миром. И, живя в соотнесенности с целым миром, героиня чувствует себя и действительно является равноценной каждому человеку и всему человечеству.

Это нельзя убедительно доказать силлогизмами; но это доказано в романе, ибо Катерина Ивановна создана, *живет* в нем именно такой, — живет в предметных и психологических деталях, в сложном движении художественной речи, в напряженном ритме повествования. И все это относится, конечно, вовсе не только к образу Катерины Ивановны, но и к другим основным образам романа.

Именно здесь коренится суть дела. Можно сколько угодно рассуждать на тему о том, что каждый человек нераздельно связан со всем человечеством, что между ними существует взаимная ответственность. Но в художественном мире Достоевского все это выступает как неопровержимая реальность. Тот, кто способен полноценно воспринять роман, всем существом сознает, что все это так и есть, что иначе и быть не может.

И именно в этом состоит основа того *решения* трагических противоречий, которое дает искусство Достоевского.

Поскольку человек сознает свое единство с человечеством (и стремится практически осуществить его), поскольку он чувствует свою личную ответственность перед миром и ответственность мира перед ним — человек сохраняет свои высшие возможности, свою истинную сущность, свой прекрасный облик. Если это чувство единства с целым миром есть, — значит, разрешение всех противоречий возможно. Получается, таким образом, сложная диалектика: все еще впереди, человек еще может (и должен) обрести реальное единство с миром, еще ничто *не решено* до конца, «пути не заказаны»; «нерешенность» человека — здесь в этом слове существен тот оттенок смысла, который ясно выступает в выражении «порешить», то

есть убить, — его «незавершенность» (пользуясь термином Бахтина) предстает как разрешение жестоких противоречий или хотя бы как залог этого разрешения.

Достоевский представляет нам людей в самых глубоких житейских и духовных падениях, в самых острых кризисах и страданиях. Он испытывает людей *до конца*. И все же человек остается человеком в полном смысле слова — и в это нельзя не верить, живя в художественном мире Достоевского.

Основную художественную идею Достоевского, которая по-своему воплощена и в «Преступлении и наказании», прекрасно выразил М. М. Бахтин: «Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» (М. Бахтин, стр. 223).

Именно поэтому роман Достоевского при подлинно глубоком и объективном эстетическом восприятии его вовсе не оставляет — несмотря на все ужасы и кошмары — гнетущего и безысходного впечатления. Напротив, при всем своем трагизме он возвышает и очищает души людей, рождая в них ощущение величия и непобедимости человека.

Подлинное читательское переживание искусства Достоевского точно изображено в том отрывке из романа Эртеля, который приводился в начале этой книги и который уместно напомнить в ее конце. Героиня Эртеля воспринимает роман Достоевского как потрясающий хор человеческих голосов:

«Там проклинали кого-то, молили о пощаде... там в торжественных трагических аккордах прославляли страдание и жертву...

Ее звуки — она слышала их — все могущественнее и согласнее вливались в стройную разноголосицу оркестра... Но ей было слишком больно. «Нет, это не может продолжаться, — думала она, — я не возьму этой ужасной ноты...» Но звук вылетал, она вскрикивала с каким-то горестным упоением: «Ах, как хорошо! Ах, как я счастлива!»

Один современный писатель заметил, что в романах Достоевского чувствуешь себя «неуютно». Это совершенно верно. «Уюта» в «Преступлении и наказании» нет. Но роман — несмотря на то что каморка Раскольникова похожа на ящик и на гроб, — дает ощущение неистощимости и простора жизни.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Л. Г р о с с м а н, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962.

Ф. Е в н и н, Роман «Преступление и наказание». — В сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», изд-во АН СССР, М. 1959.

Я. З у н д е л о в и ч, Романы Достоевского. Статьи, Ташкент, 1963.

Ю. К а р я к и н, Самообман Раскольникова. — В кн.: Ф. М. Д о с т о е в с к и й, Преступление и наказание, «Художественная литература», М. 1971, стр. 513—559.

В. Я. К и р п о т и н, Разочарование и крушение Родиона Раскольникова, «Советский писатель», М. 1970.

Д. П и с а р е в, Борьба за жизнь. — Соч. в 4-х томах, т. IV, Гослитиздат, М. 1956, стр. 316—369.

И. С е р м а н, От повести к роману (Из творческой истории «Преступления и наказания»). — В сб. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», изд-во АН СССР, М. — Л. 1958.

Г. С и м и н а, Наблюдения над языком «Преступления и наказания». — В сб. «Изучение языка писателей», Учпедгиз, Л. 1957.

Г. Ф р и д л е н д е р, Реализм Достоевского, «Наука», М. — Л. 1964.

В. Ш к л о в с к и й, За и против. Заметки о Достоевском, «Советский писатель», М. 1957.