

КОНВЕРГЕНЦИИ ЭПИЧЕСКОГО И ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО НАЧАЛ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ"

(ПОРТРЕТ И ПЕЙЗАЖ)

Будучи по своей жанровой специфике идеологическим романом с элементами антидетектива, "Преступление и наказание" вместе с тем представляет собой настоящую драму идей, людей и жизненных обстоятельств. Русский реалистический роман XIX века, вершинные образцы которого мы находим в творчестве Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского, синтезировал в себе родовые и жанрово-видовые приметы эпоса, лирики и драмы. Драматическое начало приобретает в "Преступлении и наказании" очевидные свойства структурообразующей доминанты и проявляется в членении текста на обособленные сцены, в ходе которых персонажи произносят свои монологи (Раскольников над письмом матери), или вступают друг с другом в диалогические и полилогические отношения (Раскольников и Порфирий Петрович, Раскольников и Соня, а также излюбленные Достоевским "ассамблеи" – вечеринка у Разумихина, поминки Мармеладова); в декламационной установке речевого поведения персонажей; в присвоении автором роли универсального режиссера-постановщика разыгрываемого спектакля; в своеобразном интертекстуальном диалоге Достоевского с предшественниками (Пушкиным и Гоголем) и современниками (Чернышевским и Толстым) [1].

Не менее показательны и такие характерные аспекты эпического повествования, как портрет (включая описание всего внешнего облика действующих лиц: костюма, осанки, мимики, манеры поведения) и пейзаж (включая описание экстерьеров и интерьеров, обстановки, т.е. места действия как такового). Именно здесь ярче всего проявляется объективная пластика изображения как одно из релевантных свойств эпоса. Впрочем, косвенно, в опосредованном виде портрет и пейзаж свойственны столь же объективной драме. Принципиальная разница состоит в том, что в эпосе они – прямой результат соответствующего

дискурса от лица так или иначе присутствующего образа автора, а в драме, где образ автора значимо отсутствует, портрет и пейзаж либо произвольны, либо описываются собственно автором за пределами основного текста, в так называемых ремарках и реализуются затем в спектакле общими усилиями всей труппы (режиссера, актеров, гримеров, костюмеров, бутафоров, осветителей, сценорафов, декораторов и пр.).

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

Портретные характеристики персонажей в “Преступлении и наказании” при всем своем лаконизме удивительно насыщены и психологически достоверны. Достоевский, в отличие, скажем, от Тургенева и Гончарова, не считал себя обязанным “изображать действительность как она есть”, напротив, он исходил из принципа, что объективная “сущность вещей человеку недоступна”, а потому художнику следует больше доверять своему субъективному видению, давать больше “ходу идее и не бояться идеального”. Размышляя об искусстве портретирования, он акцентировал внимание на необходимости застать человека в нужный момент, когда он более всего “похож на самого себя”: “Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает “главную идею его физиономии”, в тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А, стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность” [2. с. 507]. Таким образом, приоритет остается не за объектом, а за субъектом творчества, ибо нужный момент выбирает автор и он же вырабатывает идеал.

Вместо того, чтобы давать полные, законченные портреты своих персонажей как таковые, Достоевский ограничивался скупыми, но чрезвычайно емкими описаниями их внешности “на ходу”, обычно пропуская их через восприятие главного героя (реже – второстепенных) и приурочивая к первому знакомству либо к ответственным моментам в развитии действия.

Единственный раз писатель отступает от этого правила, когда знакомит читателя с главным действующим лицом романа в экспозиции во время его одиночного прохода сначала по лестнице дома, где он живет, потом по улице сквозь “духоту, толкотню” и “нестерпимую вонь из распивочных”: “Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен.” [3, с. 6]³. Чуть позже, опять-таки объективно, “со стороны” сообщается о том, как он был одет; впрочем, никакой конкретики в этой весьма эмоциональной ремарке не просматривается: “Он был до

того худо одет, что иной даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу” [3, с. 6]. В этом же абзаце выясняется, что на голове его была шляпа, “высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону” [3, с. 7]. Столь подробное описание головного убора Раскольникова вызвано, понятно, не тем, что он как-то характеризует своего хозяина, а его приметностью (“Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика” [3, с. 7]. Иными словами, это отражение его собственного обостренного опасностью взгляда (случайный пьяный, обозвавший его “немецким шляпником” здесь не при чем).

В дальнейшем внешний облик героя пополняется уже через восприятие других действующих лиц: Мармеладова, сразу опознавшего в нем “человека образованного и к напитку непривычного” [3, с. 12-13] и прочитавший в его лице “как бы некую скорбь” [3, с. 15]; Катерины Ивановны, не проявившей такой проницательности: “...из кабака! Ты с ним пил? Ты тоже с ним пил? Вон!” [3, с. 24]; Настасьи: “...Поди, отоцал? <...> А ты что, умник, лежишь, как мешок, ничего от тебя не видать?” [3, с. 26]; “– Никак совсем разболелся? – заметила Настасья, не спускавшая с него глаз... <...> – Ишь лохмотьев каких набрал и спит с ними, ровно с кладом...” [3, с. 73]; полицейского офицера, поручика Пороха: “– Тебе чего? – крикнул он, вероятно удивляясь, что такой оборванец и не думал ступать от его молниеносного взгляда” [3, с. 76]; “Вот они, сочинители! – и он метнул презрительный взгляд на Раскольникова”; “...– вот-с, изволите видеть: господин сочинитель, то бишь студент, бывший то есть, денег не платит, векселей надавал, квартиру не очищает, непрерывные на них поступают жалобы, а изволили в претензию войти, что я папироску при них закурил! Сами п-п-подличают, а вот-с, извольте взглянуть на них: вот они в самом своем привлекательном теперь виде-с!” [3, с. 79-80]; письмоводителя: “– Они и как подписывались, так едва пером водили...” [3, с. 83]; Разумихина: “– Неужели уж так плохо? Да ты, брат, нашего брата перецеголял, – прибавил он глядя на лохмотья Раскольникова. – Да садись же, устал небось! <...> Разумихин разглядел вдруг, что гость его болен. <...> – А знаешь что? Ведь ты бредишь! – заметил наблюдавший его пристально Разумихин” [3, с. 87] и т.д., вплоть до Сони и арестантов на каторге.

На протяжении всего произведения Раскольников так или иначе проявляет себя чисто внешне, производит определенное впечатление на окружающих. Но нельзя сказать, чтобы в его характеристике наметилась хоть какая-то динамика. В основном, фиксируется одно и то же: его крайняя бедность, запущенность, болезненный вид, склонность к бреду, умопомешательству, агрессивность, заносчивость. И только в самом конце романа, в эпилоге, происходит решительный внутренний перелом, не замедливший сказаться и на его внешнем виде; не случайно о нем говорится заодно с внешним видом Сони: “Они оба были бледны и худы; но в этих худых и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь” [3, с. 421]; не случайно “в этот день ему даже показалось, что как будто все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе” [3, с. 422].

В свою очередь, все остальные персонажи портретируются не без участия внутреннего взора главного героя, в сопровождении каждого из них вдумчивой аналитической оценкой. При этом сознание Раскольникова и сознание автора нередко причудливым образом звучат в унисон:

“Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово. Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот

гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию. <...> – Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и с большою лысиной, с отекившим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки. Но что-то было в нем странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но и в то же время мелькало как будто и безумие. Одет он был в старый, совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, и на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая. Лицо было выбрито по-чиновничьи, но давно уже, так что уже густо начала выступать сизая щетина. Да и в ухватках его, действительно, было что-то солидно-чиновничье. Но он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову, по-ложа продранные локти на залитый и липкий стол.” [3, с. 12].

Перед нами самый пространный и обстоятельный портрет, почти имеющий самостоятельное значение. Это исключение из правила, тщательно подготовленное автором в зачине абзаца (“Бывают иные встречи...”). Автору же принадлежит заключительный вывод о чиновничьем прошлом этого опустившегося человека, на что указывает модальное словечко “действительно”, посредством которого он как бы соглашается с первоначальным допущением Раскольниковова (“...и походил на отставного чиновника”).

Еще показательнее построение портрета Лужина при его посещении каморки своего потенциального родственника. Первое представление уже упоминавшегося (в материнском письме), но по сути нового персонажа (“Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый...” и т.д.), описывающее его картинно-брезгливый взгляд, весьма неблагоприятно оценивающий присутствующих (в том числе и “самого Раскольниковова, раздетого, всклоченного, немытого, лежащего на мизерном грязном своем диване и *тоже неподвижно его рассматривающего*”), как и в предыдущем случае, унисонно объединяет голоса автора и героя. Далее на протяжении сцены еще дважды подчеркивается, что Раскольников, забыв о приличиях, пристально изучает своего гостя: “Сам Раскольников все время лежал молча, навзничь и упорно, хотя и без всякой мысли, глядел на вошедшего” [3, с. 112]; “Между тем Раскольников, слегка было оборотившийся к нему при ответе, принялся вдруг его снова рассматривать пристально и с каким-то особенным любопытством, как будто давеча еще не успел его рассмотреть всего или как будто что-то новое в нем его поразило: даже приподнялся для этого с подушки. Действительно, в общем виде Петра Петровича поражало как бы что-то особенное, а именно, нечто как бы оправдывающее название “жениха”, так бесцеремонно ему сейчас данное” [3, с. 113]. Далее следует выразительный развернутый портрет [3, с. 113-114], имеющий целью не просто дать читателю представление о внешности малосимпатичного героя, но еще и продемонстрировать его постоянное тщание выказать себя не тем, кем он является на самом деле, что он, если присмотреться к нему внимательнее, фальшивый человек и плохой актер.

Одним из характернейших приемов Достоевского-портретиста, по мнению Н.М. Чиркова, можно считать выявление “внутреннего облика человека через деформацию его физического облика” [4, с. 12]. Таковы, как мы уже видели, сам Раскольников, Мармеладов и Лузин, таковы также и старуха-процентщица и ее сестра Лизавета, Порфирий Петрович, Катерина Ивановна, Свидригайлов,

портной Капернауов с его многочисленным косноязычным семейством и, особенно, Соня: "Из толпы, неслышно и робко, протеснилась девушка, и странно было ее внезапное появление в этой комнате, среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния. Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью. Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв о своем перекупленном из четвертых рук шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбрельке, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером. Из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико с раскрытым ртом и неподвижными от ужаса глазами. Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами. Она пристально смотрела на постель, на священника; она тоже задыхалась от скорой ходьбы. Наконец, шушуканье, некоторые слова в толпе, вероятно, до нее долетели. Она потупилась, переступила шаг через порог и стала в комнате, но опять-таки в самых дверях" [3, с. 143].

Представляя очередное действующее лицо, Достоевский, таким образом, не просто описывает его внешность, но и устанавливает ее соответствие или несоответствие с внутренней сущностью персонажа; то есть, портрет, в его исполнении, синтезирует в себе и драматические, и эпические функции, не заглушая, а взаимно усиливая их резонирующее звучание.

Тем же закономерностью подчиняются фрагменты текста, в которых описывается место действия. Экстерьеры, интерьеры, равно как и вообще вещный мир в "Преступлении и наказании" описываются довольно лаконично. Достоевский активно использует уже созданный до него и им же самим в предыдущих произведениях миф о Петербурге с его устойчивым топомом, колоритом и метеорологической и психологической атмосферой. Правда, на этот раз читателю несколько неожиданно предлагается вариант июльского, нестерпимо душного, пыльного и зловонного Петербурга, заставляющего героя испытывать острые приступы омерзения и буквально задыхаться без свежего воздуха, что в немалой степени подталкивает его к преступлению.

Пейзаж как таковой в романе значимо отсутствует. Действие разворачивается между и внутри каменных жилищ, в которых ютятся "по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных путербургских улицах и переулках" [3, с. 6]. Эпицентром среды обитания Раскольникова, во многом предопределившим зарождение и вызревание преступного замысла подпольного Наполеона, оказалась его гробоподобная каморка: "А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавидел я эту конуру!" [3, с. 320]. Именно в ней Раскольникову катастрофически не хватало "воздуху, воздуху, воздуху", именно она в известном смысле распространяется на ту часть Петербурга, где обитает преимущественно "цеховое и ремесленное население" – там столь же тесно и столь же душно. Те же качества отличают комнату Сони [3, с. 241-242] и последнее пристанище Свидригайлова [3, с. 388]. Отметим еще раз, что во всех трех случаях описываемые жилища поражают своей подчеркнутой геометрической неправильностью, искаженностью, подобно большинству портретов действующих лиц, представляющих как раз то страдательное большинство, от которого бежит Раскольников (Мармеладов, Катерина Ивановна, Соня, Лизавета, Капернауов). Их болезненный вид –

следствие социального и психологического давления, которое оказывает на них место обитания (крайний случай – чахотка Катерины Ивановны, в буквальном смысле задушившая героиню).

Экстерьеры изнемогающего от жары, душного Петербурга внешним образом оживляются свежестью многочисленных рек и каналов Северной Венеции. Наиболее частотными топосами сюжетного действия в его кризисные узловые моменты являются мосты, каналы, набережные и виды с речной водой. Совершив преступление, мучаясь от сознания своей нравственной ущербности, Раскольников стремится не куда-нибудь, а на окраины города, на Неву, к Островам. На первых порах ему становится легче, но глядя на дачи богачей он вновь ожесточается. Знаменательно, что окончательную свою отъединенность от мира людей Раскольников осознает, «оборотившись лицом к *Неве*» и вдыхая «чистый воздух», получив незадолго до этого удар кнутом проезжавшего мимо кучера и подаяние – двугривенный от пожалевшей его купчихи: «Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в *воду*; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [3, с. 90]. С другой стороны, и свой нравственный катарсис в эпилоге романа Раскольников переживает на берегу реки, на лоне величественной сибирской природы: «Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть *на широкую и пустынную реку*. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила» [3, с. 421].

Совсем иную функцию выполняет мотив водной стихии, как будто перекочевавший в «Преступление и наказание» из «Медного всадника», в сценах последних часов жизни Свидригайлова. Простившись со своей юной невестой, он идет через мост «по направлению на Петербургскую сторону». «*Дождь перестал, но шумел ветер*. Он начинал дрожать и одну минуту с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную *воду Малой Невы*. Но скоро ему показалось очень холодно стоять над *водой*» [6, с. 388]. Попав в захудалую гостиницу, он снимает крохотный «номер», где вспоминает о «-кове мосте, и о *Малой Неве*, и ему опять как бы стало холодно, как давеча, когда он стоял над *водой*». «Никогда в жизнь мою *не любил я воды*, даже в пейзажах, – подумал он вновь...» [3, с. 389]. Затем повеявшая из окна «сырость» живо вызвала в нем два параллельных и в то же время продолжающих одно другое «представления»: «богатый, роскошный деревенский коттедж, уставленный букетами белых и нежных нарциссов «в банках с *водой*», и лежащую среди цветов в гробу девочку: «распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были *мокры*. <...> Эта девочка была самоубийца-*утопленница*» [3, с. 391], над которой когда-то надругался Свидригайлов. Чуть позже примнилась ему уже другая девочка, тоже «в *измокшем, как поломоиная тряпка, платьишке*», скорее всего, «нелюбимый ребенок» «какой-нибудь вечно пьяной кухарки». В промежутке между ними, выглянув в окно, он ощутил летящие с деревьев и кустов *брызги* и услышал «пушечный выстрел, за ним другой». «А, сигнал! *Вода прибывает*, – подумал он, к утру *хлынет*, там, пониже место, на улицы, *зальет* подвалы и погреба, *всплывут* подвальные крысы, и среди *дождя* и ветра люди начнут, ругаясь, *мокрые*, пере-

таскивать свой сор в верхние этажи". Потрясенный преследующими его водными ассоциациями, Свидригайлов принимает решение уйти из жизни: "Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову..." [3, с. 392]. Так, в результате, почти все и произошло: "Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещились высоко поднимающаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст..." [3, с. 394]. Последнее ощущение, которое испытал герой, прежде чем спустить курок, была "сырость", прохватившая все его тело (Там же).

Единственная точка схождения в поведении рифмующихся в виду воды персонажей – их покушение на самоубийство [3, с. 131-132; 388]. Раскольников, однако, "уберегла" бросившаяся на его глазах в грязную воду "мещаночка": "Ему стало противно. "Нет, гадко... вода... не стоит, – бормотал он про себя..." [3, с. 132], хотя и после этого он не раз в минуты душевного упадка вглядывался в мрачную петербургскую воду. Свидригайлов же попросту, как мы знаем, не терпит воды даже в пейзаже!

Таким образом, в обоих случаях, представляя персонажей-актеров, автор-режиссер прилагает все усилия для того, чтобы нагрузить символический образ воды максимальной силой выразительности в полном соответствии с известными читателю обстоятельствами биографии и индивидуальной нюансировкой характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Марцинкевич Цезарь**. Драматургия эпоса в романе Достоевского "Преступление и наказание" // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: У трох частках. – Ч. 3. – Мінск, 2001.
2. **Достоевский Ф.М.** Полн. собр. соч. – СПб., 1895. – Т. VIII.
3. **Достоевский Ф.М.** Полное собрание сочинений: В 30-ти т. – М., 1973 – 1979.
4. **Чирков Н.М.** О стиле Достоевского. – М., 1963. – С. 12. См. также: **Чирков Н.М.** О стиле Достоевского: Проблематика, идеи, образы. – М., 1967.

SUMMARY

The article deals with the analysis of such specific aspects of the artistic representation of the world as portrait (including the description of characters' appearance – clothes, bearing, mimicry, ways of behaving) and landscape (including interior, exterior and surrounding descriptions), these aspects being the result of fruitful convergence of epic and dramatic principles in the polyphonic novel "Crime and Punishment" by F.Dostojewski reflecting the complex Russian reality of the 2nd half of the 19th century.