

Р. АНДЕРСОН

## О ВИЗУАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Уже в течение длительного времени критика обсуждает, в чем произведения Достоевского отходят от господствовавших в его эпоху обычаев и традиций реализма. В этом смысле важнейшую роль играют такие моменты, как ослабление четкой хронологической последовательности повествования, размывание иллюзии достоверности описания, ослабление авторского воздействия на героев и предоставление им внутренней свободы. Центральным в этом общем движении является новое решение вопросов повествовательного времени. Вместо романа со строго хронологическим развитием событий Достоевский создает сплав различных сценических моментов, связи между которыми остаются как бы за рамками восприятия читателем реальности времени и причинно-следственных отношений, не совпадают с ними. В результате образуется композиция, в которой пространственные формы и образы — объекты, цвета, отдельные архитектурные детали — приобретают особую акцентировку и повышенную значимость. Пространственные образы становятся первичными точками для проникновения в психологию главных действующих лиц. Действие романа воспринимается не в последовательном протекании движущегося времени, а через сопоставление действующих лиц и их непредсказуемых реакций на физические явления, совершающиеся в окружающем их пространстве. Благодаря этому пространственная образность получает первостепенную организующую самоценность; она позволяет читателю проникнуть на уровень подсознательного в психологии персонажей. И совокупность этих психологически обогащенных визуальных форм имеет композиционную значимость, воздействуя на процесс чтения и восприятия романа.

Значение субъективизированного ощущения пространства становится особенно велико, когда мы видим, что для главных персонажей характерно ощущение разорванности процесса течения времени. По ходу действия романа они не вспоминают прошлые события, определяя свои нынешние модели поведения и планируя будущее. Они склонны скорее объединять действие и ощущение его значимости в отдельно взятой «временной точке», где они неожиданно «находят себя». В пределах этих сжатых моментов



широкий спектр физических объектов, деталей, красок, обстановки жилья, архитектурных форм может сыграть неожиданно первостепенную роль.

В «Преступлении и наказании» примечательно, что гипертрофированные реакции Раскольникова на пространственные объекты и формы внешнего мира особенно остры, когда он чувствует, что вынужден отвергнуть общепринятые традиции и моральные нормы. Свойственный ему эгоцентризм усиливает его внимание к непосредственному физическому окружению. В такие моменты особое внимание Раскольникова может привлечь выпуклость под боками, шарманка, как и такие традиционные символы, как распятие, пятно крови или деньги. Выдвижение на передний план подобных визуальных деталей — нечто большее, чем простое обращение к знакомым в культурном отношении религиозным символам. Ментальная одержимость каким-то непредсказуемым объектом открывает читателю прямой доступ к уровню подсознательной умственной деятельности, в этот момент более дезорганизованной и широкой, чем это возможно при схематичной маркировке персонажей из пьес в традиционном жанре «моралите». Например, в той сцене, где Раскольников засыпает, сжимая окровавленные лохмотья своей собственной одежды (б, 71, 73), мы обнаруживаем весьма примечательный визуальный порядок, точнее, даже два контрастирующих визуальных порядка. Когда Настасья входит в его комнату, мы прежде всего видим сцену ее глазами. Она смотрит на знакомого ей чудаковатого Раскольникова, изможденного, держащего в руках обрывки одежды или еще что-то. Она добродушно смеется при виде полусонного человека, прижимающего какие-то тряпки, который «спит с ними, ровно с кладом». Однако, когда Раскольников окончательно пробуждается, его трепет по поводу того, что его увидели с доказательствами его вины, кардинально изменяет нашу точку зрения. Мы как бы впиваемся взглядом в объект, на котором сосредоточен он сам, — лохмотья одежды, являющиеся возможным доказательством для обвинения, которого он страшно боится. Виденье Настасьи синоптично, оно воспринимает комнату как объективное целое, как обычную часть той предсказуемой реальности, которую она видела ранее. Порядок виденья Родиона, однако, в противоположность этому искажен, вывернут — глаза его скрадывают дистанции между вещами, не замечают посторонних предметов, отодвигая их на периферию его сознания. Его субъективность освещает комнату как свет лампы, концентрируясь на лохмотьях в его руках — гипертрофированном визуальном центре сцены, принижая важность всего того, что не имеет потенциала, способного выявить секрет его преступления. Контрастирующая психология этих двух персонажей раскрывается через сопоставление коренного различия их визуальных восприятий. То, что мы воспринимаем как сгущение напряжения атмосферы, вытекающее из различия того, что эти два персонажа знают о прошлом героя, во многом определяется столкновением в нашем уме обоих визуальных рядов в один и тот же момент. Облик пространства



становится неотделимым от двух контрастирующих психологических ритмов.

В этом отношении интересно напомнить, что когда С. М. Эйзенштейн собирался экранизировать Достоевского, он был намерен использовать визуальный эффект выпуклого изображения с помощью специальных линз и угла камеры в таких ключевых для понимания всего романа сценах как эта.<sup>1</sup> Избирательное выделение специфичных зрительных деталей (таких, как лохмотья в руках Раскольникова), которые занимают визуальный центр сцены, радикальным образом меняет облик окружающей действительности с целью помочь читателю (или зрителю) в наиболее важные моменты взглянуть на мир глазами Раскольникова.

Накопление символически значимых, важных в смысловом отношении пространственных форм усиливается от сцены к сцене. В «Преступлении и наказании» такая связь между пространственными формами реальности и субъективностью Раскольникова не зависит ни от авторской интерпретации, ни от реального времени. Зачастую именно невысказанное (или не признаваемое героем) ощущение повторяемости тех или других пространственных форм и предметов, высвечивает контуры подсознательного в мотивах и решениях Раскольникова на протяжении всего романа.

Потенциал соотношения, расширения и уплотнения пространственных форм внутри и между сценами «Преступления и наказания» очень высок, хотя подобное их соотношение часто так же «фантастично», как действия самого героя. Например, отметим намеки на визуальное сходство между полицейским участком, где Раскольников одновременно испытывает страх и постоянно жаждет разоблачения, и домом ростовщицы, в котором в момент совершения убийства также боится разоблачения и в то же время подсознательно желает его. Я бы предположил, что одной из причин обморока Раскольникова, которым он привлекает внимание письмоводителя Ильи Петровича, впервые придя в полицейский участок, было подсознательное идентифицирование этого визуального совпадения и его психологической нагрузки. Здание полицейского участка некоторыми деталями очень напоминает жилище Алены Ивановны. Участок, как и квартира ростовщицы, расположен на четвертом этаже неряшливого, большого и шумного здания. Желтый цвет, который преобладает в сцене убийства, и «золотые вещи» (6, 64), которые Раскольников уносит с собой, повторяются в виде отражения в желтоватом цвете воды, которую ему дают в участке, в стакане, который тоже желтоват, и в золотой цепи на жилете, перстнях и кольцах Ильи Петровича, и в «брошке (...) величиной с чайное блюдечко» на груди хозяйки «заведения» Луизы Ивановны (6, 75).

Комнату, в которой герой романа скрывается от Коха и других, белят, только что отремонтированы и пахнут краской комнаты,

---

<sup>1</sup> См.: *Lary N. M. Dostoevsky and Soviet film: visions of demonic realism.* Ithaca (N. Y.), 1986. P. 99.



через которые он вступает в участок (6, 75). Когда капли краски попадают на его обувь, перед нами деталь, которая как бы «перечеркивает» несовпадение событий во времени, совмещая их в некое психологическое единство. Такое визуальное уравнивание предметов несходной окружающей обстановки имеет целью погружение героя (и соответственно читателя) в своего рода дуалистическое ощущение переживаний Раскольникова, которого не покидает чувство возможного разоблачения и возмездия. Это придает важную идеологическую значимость визуальной образности. Автор как бы отсутствует при этом — он не комментирует для читателя обе сцены. Но за совпадением внешних деталей стоит что-то большее, что перекрывает, перечеркивает значение разделяющего две разные сцены времени. Перекличка пространственных конфигураций делает возможным особый вид прочтения, который требует от нас, читателей, способности самим ориентироваться в пространстве, окружающем героя, и ощутить загадочность и сложность мотивов убийства и поведения героя после него. Какими бы ни были эти мотивы и поведение, мы не можем не заметить тот факт, что повторяющиеся элементы архитектурного пространства, размеры, краски, их свежесть и т. д. переплетаются с желанием «поскорее покончить с этим». То моральное давление, которое Раскольников испытывает, есть в значительной мере следствие окружающей его пространственной обстановки. Неожиданное повторение пространственных форм и внешних впечатлений перескакивает через время и расстояние.

Необходимость соотносить визуальные образы через временные разрывы — один из способов организации композиции. В определенные сценические моменты широкая гамма мыслей и эмоций, конфликтующих в Раскольникове, сосредоточена вокруг или внутри определенных визуальных деталей. Мы видим, например, Раскольникова при «розовом отблеске заката» стоящим и машинально размышляющим на мосту, где рядом с ним женщина бросается в воду (6, 131). В другой раз «пожилая купчиха» подает ему милостыню «ради Христа» (6, 89). Раскольников необъяснимо поражается двугривенным, которые держит в руке. Он впивается глазами в эти деньги так пристально, что время для него останавливается и целый набор конфликтующих подсознательных устремлений моментально сплавляется в нечто общее с этими монетами.

Физически осязаемый предмет — горстка монет, — таким образом, приобретает психологическую самоценную значимость, которую автор оставляет без комментариев. Раскольников совершает убийство и уносит часть закладов, которые попадают ему под руку, и в то же время он пытается доказать свое право на совершенное им убийство, держа в секрете драгоценности, которые он захватил с собой (положив их под камень). Одновременно он отчаянно ищет эмоциональную связь с другими людьми. Доброта женщин, подавших милостыню Раскольникову, перекликается с его добрым поступком, когда он дает те же двадцать копеек городовому на улице, чтобы



тот защитил молодую пьяную девушку от преследующего ее «жирного франта» (6, 40).

В «захоронении» (под поверхностью воды) денежного подарка, так же как и украденных им вещей, потребность Раскольникова в самоутверждении и общении с другими сливаются в единое целое. Невозможно объяснить этот феномен лучше, чем это делает сам герой, и автор не вносит поэтому никаких поясняющих комментариев. Необходимо прочесть весь роман, затем восстановить несколько сцен, в которых ярко демонстрируется отношение Раскольникова к деньгам, для того чтобы оценить спрессованность значения поданных ему в виде милостыни монет в этой сцене. Сцена на мосту, таким образом, важна не по месту ее в хронологической последовательности событий, но тем, что в ней совершается слияние недавнего происшествия, пророчества и воспоминания, как бы воплощенное в визуальном объекте. Я особенно подчеркиваю здесь, что это слияние совершается непосредственно, потому что не существует дистанции между автором и героем. И в самом деле, как отмечает Джон Джоунс,<sup>2</sup> в романе язык автора настолько сливается со стилистическими особенностями языка Раскольникова, что происходит как бы слияние между первым и третьим лицом в повествовании. В результате наблюдается то, что Джоунс называет «преломленный поток сознания», который связывает наше восприятие не с последовательно развивающимся, а с теми зримыми физическим формами, которые притягивают в данное время Раскольникова.

Можно привести доводы в пользу того, что Достоевский в духе позднейших писателей-модернистов уходит от связи времени и исторических происшествий к отдельным сценам, в которых пространственные формы как бы вступают между собой в диалог. Для автора «Преступления и наказания» более важно субъективное виденье Раскольниковым мира в определенные моменты его крестного пути, а не то, как и почему он оказался в тех или других обстоятельствах. Для него не существует жестко обуславливающих психологию и поведение героя предпосылок и предсказуемых результатов. Скорее он проводит своего героя через ряд блестяще написанных сцен, которые имеют «длительность» в смысле Бергса как своего рода «пятна времени».

Тем самым текст Достоевского подтверждает точку зрения Э. М. Фостера на то, что в конце XIX в. история перестала быть для литературы моделью общественной мысли и художественного построения,<sup>3</sup> а также суждение Хосе Ортеги-и-Гассета о том, что в современном мире знание — это всегда знание с определенной точки зрения.<sup>4</sup> Здесь Достоевский скорее близок Прусту и Джойсу, чем поколению Бальзака, Диккенса или Гончарова. Он — часть того зарождающегося течения в прозе, которое Роджер Шаттук описывает

<sup>2</sup> См.: Jones J. Dostoevsky. Oxford, 1983. P. 213.

<sup>3</sup> См.: Forster E. M. Aspects of the novel. New York, 1927. P. 86.

<sup>4</sup> См.: Ortega y Gasset J. The modern theme. New York, 1933. P. 90.



как изображающее мир «изнутри», без ясной причинной связи.<sup>5</sup> Думается, что поэтому не нужно далеко ходить, чтобы обнаружить истоки отмеченного Бахтиным дополнительного значения «незаконченности» в творчестве Достоевского, наличие отдельных диалогов как бы вне авторского контроля и рассредоточение повествования вокруг «голосов» отдельных героев.

Джозеф Франк дает наилучшее объяснение этому предмодернистскому сдвигу от времени к пространству в организации текста. Он использует для этого термин «пространственная логика»,<sup>6</sup> характеризуя описанные выше «диалоги» между зрительными образами в прозе постреализма. Подобно Раскольникову, многие персонажи современных писателей пребывают не в движении времени, а скорее в неожиданно узнаваемых пространствах. Смысл готов вырваться наружу и быть понятым мгновенно, а не постепенно накапливаясь во времени. Чтобы читать современную прозу, читатель должен хранить в памяти многочисленные бегло намеченные зрительные детали и образы до конца романа. Как утверждает Франк, «для правильного понимания подобные группы слов необходимо сопоставлять и постигать одновременно. Только тогда их можно адекватно усвоить; ибо хотя они и следуют друг за другом во времени, значение их не зависит от их временных соотношений».<sup>7</sup>

Позднее Малькольм Джоунс также изучал модернистский или, более точно, пост-модернистский потенциал прозы Достоевского. По Джоунсу, читатель теряет «все (или почти все) определяющие ориентиры»,<sup>8</sup> погружаясь в мир различных познавательных возможностей, который создает романист. Даже взаимосвязанные события не способствуют разгадке. Неопределенность событий, разрывы между символами и их обозначением, коммуникативные провалы, которые отмечает Джоунс, — все это часть ухода Достоевского от построения композиции в виде единой связной истории к ряду эпизодов, связанных между собой межтекстуальными, пространственными формами, которые свободно возникают в разных сценах.

Мир прозы Достоевского предлагает ускользающее, предполагаемое ощущение возможности фантастического в современной жизни. Как бы герой ни пытался сосредоточиться на своих мотивах и действиях, пытаясь дать им однозначное объяснение, Раскольников живет вне традиционной логики времени. Структура «Преступления и наказания» кажется читателю порою неясной потому, что методы композиции Достоевского предполагают отсутствие четкой связи между временной последовательностью событий и временем автора. Если же отбросить традиционный причинно-следственный подход,

---

<sup>5</sup> См.: *Shattuck R. The banquet years: The origins of the avant-garde in France 1885 to world war I.* New York, 1968. P. 347.

<sup>6</sup> См.: *Frank J. Spatial form in modern literature // The Widening gyre.* New Brunswick. (N. J.), 1963. P. 13.

<sup>7</sup> Ibid. P. 12—13.

<sup>8</sup> См.: *Jones M. Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's fantastic realism.* Cambridge; New York, 1990. P. 137.



мы непосредственно столкнемся с физическим потенциалом Достоевского, присущим ему методом построения повествования как психологического процесса путем обращения к повторяющимся зрительным ощущениям героя. Мы можем воспринимать «Преступление и наказание» как обращенное к нашему зрению художественное полотно, как «мозаику», воспринимаемую нами в виде единого целого.

Чтобы читать роман с начала до конца, не упуская из виду те сценические моменты, спаянные воедино зрительными образами — «подсказками», а не движением времени, лучше всего рассмотреть городской пейзаж, который одновременно и обыден, и фантастичен. Его реальность в высшей степени относительна и метафорична. Это не стабильная реальность, так как смысл ее зависит от бесконечного взаимодействия визуальных и других чувственных образов и деталей. Есть здесь и образы, непосредственно связанные с субъективным миром героя, который не понимает до конца того, что он делает и почему. Чтобы читать так построенный роман, необходимо признать визуальное и психологическое погружение в непредсказуемую смену сильных сцен, в виденье мира как бы «изнутри». В процессе такого чтения мы в основном проводим время, как бы оглядываясь вокруг себя, разбираясь в тонкой и необъяснимой организации души, пребывающей в пространстве. И притом мы всегда оказываемся в центре события, в котором у нас нет права не принимать участия.