

Ж. КАТТО

## ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

### 1

Анализ времени и пространства в романах Достоевского — сравнительно новая тема, и я намечу здесь лишь некоторые основные, с моей точки зрения, ее аспекты. Во Франции уже появилось несколько трудов о проблемах времени и пространства в литературном произведении.<sup>1</sup> В СССР вопросы эти — применительно к романам Достоевского — также вызвали интерес, хотя не стали еще, насколько мне известно, предметом обобщающих синтетических трудов: пространство и время в романах Достоевского исследовались по преимуществу как явления вторичные, как следствия основных структур, господствующих в его художественном мире. Тем не менее здесь накоплены чрезвычайно ценные аналитические наблюдения, хотя выводы исследователей иногда противоречат друг другу.<sup>2</sup>

Все критики отмечают, в терминах анализа психологического, метафизического (русские мыслители начала века), социологического (в частности, О. Каус, предложивший марксистскую историческую базу полифонии: капитализм уничтожает изоляцию и слепое сосуществование социальных сфер, до того органически замкнутых) и других, как главный феномен, — неслыханную свободу героя в романе Достоевского. М. Бахтин выразительно формулирует суть общей для всех интуиции. Для него особенность романов Достоевского это — *«множественность самостоя-*

---

<sup>1</sup> Среди наиболее интересных работ назовем: Pouillon J. Temps et roman. Paris, 1946; Poulet G. Études sur le temps humain. Paris, 1950.

<sup>2</sup> См.: Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916; Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925; Шкловский В. Повести о прозе, т. II. М., 1966; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972; Лихачев Д. С. 1) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971; 2) В поисках выражения реального. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1974.



тельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов». В произведениях Достоевского, продолжает он, разворачивается «не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания <...> но именно множественность равноправных сознаний с их мирами...» Герои Достоевского «не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова».<sup>3</sup> Короче, резюмируя выводы Бахтина в самых общих чертах, основная категория литературного видения Достоевского — сосуществование и взаимодействие. Писатель видит и мыслит мир в основном в пространстве, а не во времени.

Пространство и время — аспекты завершенных произведений писателя. Но на пути к ним представляется важным совершить короткий экскурс в лабораторию Достоевского. Творческий процесс его, как видно при внимательном изучении записных тетрадей, можно представить в основном следующей схемой. Первая фаза — *разработка плана*. Это всегда долгая, тщательная, терпеливая работа: сначала поиски «Идеи», находящейся посередине между великой, вечной темой и сюжетом данного дня; затем наброски главных персонажей и одновременно, наощупь, — ибо на этой стадии возможны еще различные комбинации — «геометрическое» перемещение этих персонажей в экспериментальном пространстве (частый случай — сдвоенные персонажи); потом — конструирование сюжета, но еще без точной разработки хронологического полотна; наконец (и это для романиста самое важное и самое существенное), модулирование того, что он сам называл «тоном», т. е. разрешение антиномии между мыслью и написанным словом, окончательное определение манеры ведения рассказа (*Icherzählung*, рассказ хроникера, автора и т. д.) и выбор времени повествования — вопросы для Достоевского неразделимые. Вторая фаза — это импровизация повествования, в границах, определенных структурой и материалом, зафиксированными в записных тетрадях, и наличием нескольких написанных страниц, — но подлинная и удивительная, ибо писатель печатает по мере писания. Нередко, имея перед глазами уже напечатанный текст, он раздумывает, как его продолжить не в смысле общего направления, а в смысле конкретного определения хода и деталей повествования. Эта импровизация, обычная для фельетониста, поражает у такого глубокого писателя: она возможна потому, что создается под знаком двойной свободы:

1. Свободы героя в плане формальном, имеющей в основе метафизическую свободу, которой автор одарил персонажей. Свобода эта настолько реальна, что — как тонко заметил В. Шкловский<sup>4</sup> — Достоевский внутренне сопротивляется завершению ру-

<sup>3</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 7, 8.

<sup>4</sup> Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957, с. 171—172.



кописи, ему нравится создавать множество планов, развивать их, даже усложнять, короче, сохранять как можно дольше многоголосие и не редуцировать — по выражению Габриеля Марселя — конфликтность.<sup>5</sup> Но труд все же должен быть завершен, и роман приходит к завершению, даже если оно лишь внешнее (например, «Братья Карамазовы»).

2. На этом уровне вступает в действие вторая свобода — свобода автора, которой излишне пренебрегает увлеченный своей теорией Бахтин. Это — свобода романиста, которая выражается в хитроумном плетении рассказа, интриги, в мучительно настойчивом сооружении сложной композиции. Причем писатель ни на секунду не хочет и не пробует объективизировать, овеществить героя.

Оба эти вида свободы и порождают пространство и время Достоевского.

## 2

Двойная свобода, живая и плодотворная антиномия, каковой является роман Достоевского, — одновременно полифоническая структура, призванная остаться незавершенной, и повествование, обладающее фабулой, интригой, эпилогом, то есть завершением. Она представляет поэтому источник также и двух различных форм, воплощающих время: время героя, то есть время, «прожитое изнутри», и время, создаваемое автором, воспринимаемое читателем и очень часто комментируемое рассказчиком (когда он не совпадает с автором), то есть время динамики романа, то, что обычно называют *ритмом*.

В качестве примера того, что мы обозначаем словом «ритм», возьмем «Бесы». Хроника эта начинается неделей, образующей экспозицию. В течение нее завязываются все нити. Потом ритм ускоряется: следуют три дня, насыщенных событиями: пятница, когда приподнимается занавес над секретом Лебядкина, суббота, с эпизодом Марии-Хромоножки, и воскресенье, когда в единственный час, с 11 часов утра до полудня, происходит сцена собрания у Варвары Петровны с кульминацией — пощечиной Шатова Ставрогину. После этого напряжение снова спадает, проходит вторая неделя, и вновь «температура» поднимается — ночью с понедельника на вторник происходят визиты Ставрогина перед дуэлью. «Все в ожидании», по словам автора, и ожидание это завершается днем забастовки рабочих Шпигулина, подавленной губернатором. С этого момента ритм приобретает бешеный темп — один за другим следуют праздник с его полудюжиной скандалов, гигантский пожар, кровавая ночь, убийство Лебядкина (одновременно — это ночь горькой и безнадежной любви Ставрогина и Лизы, а на рассвете убийство Лизы толпой). Далее идет подготовка убийства Шатова «пятеркой», и в это же время к Шатову

<sup>5</sup> Dostoïevski. Cahier de l'Herne. Sous la rédaction de J. Catteau. Paris, 1973, p. 148.



неожиданно возвращается жена, которая несколькими часами позже рождает; к 8 часам вечера Шатов убит, к 2 часам ночи Кириллов стреляется, а в 6 часов утра Петр Степанович отправляется в Петербург.

Если взять роман «Идиот», то и здесь мы обнаружим подобный же и даже еще более сложный ритм, — ритм, характеризующийся концентрацией, ускорением, зубчатой кривой, с резкими сдвигами и периодами «мертвого времени», неопределенного и тревожного.

Ускорение поражает больше всего. И нет необходимости цитировать критиков, единодушных в этом пункте, чтобы определить ритм романов Достоевского как могучую динамику, «водооборотное движение», «vortex», по определению Андре Жюда. Читатель буквально сбивается с ног, он втянут в бурю событий — пощечин, встреч, сцен-собраний, взрывающихся скандалом, в нагромождение трупов (в «Бесах» в конце — не менее 13 трупов). Если в романе есть хроникер, то, подхваченный головокругительным потоком событий, он погружается с головой, тонет, то появляется на поверхности, то вновь исчезает, вертится как дьявол, бежит взад и вперед, попевая всегда слишком поздно, как детектив, не настигающий преступника, оставляющего на своем следу теплые еще тела. И словно и эта бешеная гонка казалась автору недостаточной, он добавляет: «Жаль, что надо вести рассказ быстрее и некогда описывать» (10, 223).

Изучение лаборатории Достоевского свидетельствует, что писатель подчиняется некоей необходимости, имманентной творческой логике: максимально концентрировать время. Известно, что материалом для «Бесов» послужило реальное дело Нечаева. Оно предложило ему следующую хронологию: Нечаев приезжает в Москву 3 сентября 1869 г., совершает преступление и выезжает 22 ноября, то есть остается здесь три месяца. В романе же Петр Верховенский приезжает в конце сентября, а выезжает в конце октября: действие сжато до одного месяца. Другой пример: в письме Каткову Достоевский планирует для «Преступления и наказания» действие, длящееся месяц. В завершеном же романе оно занимает всего лишь 14 дней. Писатель, таким образом, концентрирует время как по отношению к фактам, которые служат ему источником, так и — что особенно знаменательно — в ходе писания по отношению к собственным планам. Можно задать вопрос: чем вызвана эта концентрация календарного времени (как календаря реального, так и *календаря художественного*, намеченного романистом), акселерация ритма, своего рода галоп?

Можно допустить, как это делает Бахтин, что в конечном счете время у Достоевского будет уничтожено и мир будет видеться и мыслиться только в пространственном измерении. Он иллюстрирует эту мысль знаменитыми сценами-собраниями, когда многочисленные персонажи, расставленные со строгостью театральной мизансцены, в салоне, на площади, на паперти церкви



и т. д., переживают напряженнейшие мгновенья, бурные и скандальные, — минуты, для которых в другом романе понадобились бы целые главы. Другие критики справедливо полагают, что бешеный ритм выражает эсхатологическую тенденцию Достоевского: «достичь конца», заполнить мгновение событиями, что ритм этот выявляет наступление кризиса, катастрофы, падения. И то и другое справедливо, но внимательный анализ хронологии в каждом романе Достоевского оставляет в недоумении в другом отношении: зачем автору столько точности и тщательности, почему взрывные моменты снабжены аппаратом, измеряющим хронологию — часы, минуты, даже секунды, что противоречит предположению об уничтожении времени. Нужно ли это для усиления достоверности, для получения иллюзии реальности? Несомненно, но важнее другое: для писателя, ощущающего, по его выражению, «тоску по текущему», характерно желание обнаружить в мгновении то, что в нем есть самого драгоценного, самого живого, как бы задержать мгновение, полное возможности, мгновение, когда должно произойти что-то еще неизвестное. Сартр в «Ситуации 1» пишет: «Большинство крупнейших современных писателей — Пруст, Джойс, Дос Пассос, Фолкнер, Жид, В. Вулф, — каждый по-своему пытались искалечить время. Одни из них лишали его прошлого и будущего, чтобы свести к чистой интуиции момента... Пруст и Фолкнер просто-напросто обезглавили его, лишив будущего, то есть измерения действий и свободы». <sup>6</sup> Следовательно, Достоевского, имевшего тенденцию к редукции времени, к его ликвидации (или почти ликвидации), надо было бы отнести к той же категории писателей. Но с этим нельзя согласиться: если Достоевский сжимает время, то делает он это совсем не для его уничтожения, не для того, чтобы лишить его измерения действий и свободы. Напротив, он концентрирует и ускоряет время, чтобы раскрыть его богатства: он заполняет мгновение всем, что было важного в прошлом и что будет значительным в непосредственном будущем, предоставляя героям возможность выбора. Мгновение как таковое — за исключением ауры эпилепсии — его не привлекает, интересуется его мгновение свободного выбора; Достоевский желает ухватить тот особый момент, который находится между настоящим и будущим, момент, когда будущее еще борется с прошлым и когда героя манит новая мысль и новый свободный акт, возможность наконец-то схватить этот свободный акт во взрыве изменчивости! Отсюда обилие всех этих «внезапно», «вдруг», умолчаний, приблизительных оценок, выражающих *мутацию*, множественность выбора.

Рассмотрим глубже кривую ритма, как она выявляется в «Бесах». Мы говорили о водоворотном движении. В действительности — это восходящая кривая с длинными периодами замирающего движения, или, как замечательно тонко уловил П. Клодель,

---

<sup>6</sup> Sartre J. P. Situations, 1. Paris, 1947, p. 71.



ибо трудно найти более подходящее слово, — кривая в широких крещендо. По его определению, романы Достоевского «представляют в своей специфической процедуре идеал композиции. Нет более прекрасной словесной композиции, которую я сравню с бетховенской, чем начало „Идиота“: первые двести страниц „Идиота“ это подлинный шедевр композиции, напоминающий крещендо Бетховена».<sup>7</sup> Эти длинные «мертвые» периоды можно уподобить встревоженному болоту, когда напалзает скандал и зреет кризис. Это моменты отсутствия героя или разложения его сознания (таковы, например, три периода долгого отсутствия князя Мышкина). Но они отнюдь не молчаливы: и слышны в это время голоса, можно различить приглушенное бормотание. Незнакомые, часто бранящиеся голоса болтают, они окружают город своей паутиной, они «говорят», рассказывают проникающие всюду слухи; они — если так можно выразиться — пишут также многочисленные письма, дополняя слухи, усиливая их или опровергая. Здесь снова, нагромождая все возможности, все сомнения, придавая реальности подлинный образ движения, Достоевский ищет время возможного, время, предшествующее выбору. Слух трансформирует реальный или передает вымышленный факт, моделирует настоящее и интерпретирует будущее. Его движение образует настоящее крещендо, поднимающееся из встревоженного болота голосов толпы и взрывающееся в моменты исключительной интенсивности, когда, как во сне (Достоевский тонко заметил это задолго до Фрейда), продолжительность компенсируется мощью. Ритм Достоевского выявляется во *время мощи*, мощи в двойном смысле этого слова: в смысле принятия интенсивности, богатства, силы и эффекта, но также и философского принятия, в котором противопоставляются потенции того, что может произойти или происходит, реальному действию-результату.

Благодаря этой амбивалентности мощи, свободы, предшествующей действию (а едва кризис преодолен и действие завершено, новой свободы, протянутой к следующему действию), ритм как время мощи соединяется с временем, прожитым героем изнутри. Причем *время, прожитое изнутри*, не может не зависеть от сознания героя: когда герой теряет сознание — например, в периоды болезни или в момент полной бессознательности Раскольникова после преступления — время действительно уничтожается, «ликвидируется», раздвигаясь до вечности. Аура эпилепсии дает героям экстатическое видение, доставляющее сверхъестественное счастье.<sup>8</sup> В глубине своего «я» они убеждены, что живут в вечности. Использование как метафоры состояния Магомета, который обошел рай, пока выливалась вода из кувшина, свидетель-

---

<sup>7</sup> Claudel P. Mémoires improvisés. Paris, 1959, p. 48.

<sup>8</sup> По диагнозу современной медицины это — левовисочная эпилепсия. Ср.: Alajouanine Th. Dostoïevski épileptique — Le Nouveau Commerce Paris, 1963, cahier 2, automne—hiver.



ствуем об интенсивности и перманентности ощущения *вечности, прожитой изнутри и мгновенно*.

Привилегией, благодаря которой она дарует человеку мгновение вечной полноты и гармонии, у Достоевского пользуется не только аура эпилепсии. Делит эту привилегию также та *утопия человеческого счастья*, которая нередко образует и сон, и видение золотого века. Таковы сон Раскольникова в эпилоге «Преступления и наказания» и аналогичные сны Ставрогина в «Бесах», Версилова в «Подростке», героя «Сна смешного человека». В форме переживания «мифа вечного возвращения»<sup>9</sup> герои-атеисты Достоевского испытывают такое же живейшее чувство вечности, как его герои-христиане, познавшие ауру эпилепсии.

Уничтожение времени в бессознательности, отрешение от него и чувство вечности в эпилепсии и «онирической» утопии — элементы исключительные. Большую часть времени герой ведет разговор, действует — поэтому доминирует в романах писателя все же *время мощи*. Но часто он или его герой рассказывает и переживает еще один тип времени. Начиная с первых его романов в эпистолярной форме до великих шедевров Достоевского всегда соблазнял интимный дневник, написанный героем. Свидетельствует об этом уже первый вариант «Преступления и наказания» — в форме дневника Раскольникова, написанного восьмью годами позже совершения преступления, — это не исповедь, но такое субъективное отношение к фактам, которое хочет быть объективным. Многочисленные его следы мы можем обнаружить и в окончательном варианте романа. Как известно, Достоевский в конечном итоге от проекта рассказать о Раскольникове от лица самого героя отказался. И в «Подростке» он хотел сначала отодвинуть рассказ Аркадия на четыре или пять лет назад. Заметка в записных книжках 1874 г., датированная 18 сентября, объясняет нам, почему и на этот раз он отказался от такого временного разрыва: «И потому лучше год. В тоне отзывается и все недавнее сотрясение, и многое еще не разъясненное» (16, 144). Чего хотел этим добиться романист? Обратимся к действиям Подростка. Он пробует рассказать о пережитом времени как бесстрастный исследователь, как «давно отрезвившийся человек и во многом уже почти как посторонний» (13, 22). Отсюда протокольный стиль, который выбирает автор, чтобы составить своего рода «досье», составленное в действительности из признаний, сплетен, слухов, гипотез, «вариантов», как выражается герой, и прежде всего из его собственных воспоминаний. Но все эти события еще слишком свежи в памяти Аркадия, и, восстанавливая их, Подросток не может не пережить их вновь, а возродившаяся страсть разрушает искомую им объективность. И несмотря на свои, высмеянные Версиловым, шпионские

---

<sup>9</sup> Cateau J. Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie. — Dostoïevski. Cahier de l'Herne. Paris, 1973, p. 176—195.



таланты, — разве не подслушивает он под дверьми, не крадет бумаги, не накачивает Ламберта алкоголем, чтобы развязать язык, — Подросток не может никак навести порядок в толчее событий и сутолоке окружающих его отношений. Время выступает как время неуверенности, двусмысленности, как эра подозрений, если воспользоваться термином Н. Саррот. Но двойственность порождается прежде всего неизбежным противоречием, возникающим при желании рассказать объективно о событиях, обманутым героем которых часто ты являешься. Действительно, если время действия — настоящее, то рассказ о нем в эпических жанрах ведется в прошлом времени: это — итог, элементы которого, да и то еще не все, были собраны лишь апостериори; но знание того, что произошло после данного момента, неизбежно изменяет отношение к самому этому моменту, и наш Подросток, раздраженный, не перестает об этом говорить, каждый раз стремясь опередить событие. В результате событие приобретает дополнительную таинственную окраску будущего по отношению к действию в настоящем, причем будущее это — в данном случае не что иное, как прошлое, несовершенным образом разъясненное *по отношению ко времени рассказа*. Таким образом, романист, множит тени, сомнения, подозрения, оставленные во время поисков героем «потерянного времени», при хронологической точности, которая сделала бы честь полицейскому донесению, постоянно сталкивает протокол и незатухшую еще страсть, вводя антиномию между совершаемым и уже известным, создавая двойственное время фальшивой исповеди, время, сохраняющее свободу и другого лица, и героя, потому что настоящее время для последнего всегда сомнительно. Найти его значит найти самого себя, в своей незрелости, на рубеже бытия, которое ускользает от попыток его ухватить. Это уже не *время мощи*, но *двусмысленное время действительного анализа и самого себя, и другого*.

Пространство у Достоевского имеет своим источником ту же двойную свободу, которой обязано своим существованием его время. Оно включает в равной мере восприятие героя и автора. Для удобства пространство, создаваемое автором, будет называться нами декорацией, пространство же, в котором живет герой, — пейзажем, хотя оба термина эти безусловно несовершенны.

Известно, что Достоевский почти не описывает природу — за исключением нескольких сцен в «Бедных людях» (детство Вареньки), пейзажей холодного, дождливого, ветреного и злого Петербурга, идущего от Гоголя, в «Двойнике» и неожиданного стендалевского пейзажа в «Маленьком герое» — с очень лучистым «сфумато», как у Леонардо да Винчи. В этом смысле Достоевский противоположен Тургеневу, мастеру русских пейзажей, а также Толстому и в особенности Гончарову. Описания у него редки, короткие, сделаны как бы на ходу. И тем не менее кто не помнит



задыхающегося от духоты пыльного Петербурга, с его каналами и доходными домами в «Преступлении и наказании»? Кто не помнит черного и мрачного, мокрого, с запахом гнили парка, в котором раздается протяжный крик Шатова? Каждое произведение романиста выделяет, дистиллируя, тот или иной характерный пейзаж, который ассоциируется с этим произведением в памяти читателя.

Достоевский — едва ли не наиболее сдержанный из писателей, писатель строго необходимого, но одновременно и всего необходимого. Его декорация — это пространство по сути своей сценическое. Здесь все напоминает современные театральные подмостки: обнаженность сцены, персонажи, размещенные с геометрической строгостью, освещение, падающее из единственного точечного источника, как на картинах Рембрандта (который вдохновлял в то время таких мастеров русской живописи, как Ге), даже театральные языки, появляющийся в комментариях диалогов героев. Декорация, выделяющаяся конкретным схематизмом, строгим реализмом, обнаженным до предела, но одновременно — широкими мазками красок, брошенными на полотно, промежутками без пространства, множеством музыкальных лейтмотивов и этим временами напоминающее экспрессионистскую живопись Эдварда Мунка.

Краски Достоевского, как нередко замечали критики, по-видимому, имеют свой смысл и даже иногда свою символику. Желтый цвет, доминирующий в первых произведениях, подверженных гоголевскому влиянию, это — проклятый цвет, цвет безумия. Скоро эту роль будет играть другой цвет — грязно-зеленый; а красный станет цветом страсти, а также и преступления. Достаточно привести один пример, который предлагает нам А. Ремизов, говоря об «Идиоте»: «Все залито зеленым — горькая зеленая звезда. Зеленое с красным (зеленое — в желтое, красное — в коричневое). Зеленые деревья, зеленый шарф (Иволгин), зеленое шелковое стеганое одеяло (Ипполита), зеленая скамейка, зеленый диван с коричневой спинкой (у Мышкина), зеленый дом (Рогожина), зеленый полог над кроватью, изумруды Келлера, зеленая пюльсовая луна. И кровь: алое с блестящим жуком на зеленом шарфе Рогожина, алый окровавленный платок Ипполита, красные камелли, красная стена, запекшаяся кровь на рубашке у зарезанной Настасьи Филипповны, лужица крови на каменной лестнице; коричневая картина Гольбейна, коричневый скорлупчатый скорпион (сон Ипполита), желтый шарабан — мелькающие красные колеса, и летучие мыши с черной бедой. И сквозь кроваво-зеленое в неисходной тоске сверкающие горячие глаза (Рогожин)».<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ремизов А. Звезда Полынь. — В кн.: Ремизов А. Огонь вещей. Париж, 1954.



Что касается «промежутков без пространства» — я ввожу этот термин для противопоставления публичным местам, где разыгрываются сцены-собрания, где вспыхивают скандалы и бурлят кризисы, — то это места неопределенные, темные, неясные, предварительные вступления, к которым писатель испытывает особое влечение. Горячие пункты, где шепотом произносятся странные признания и готовятся кризисы или скандалы, — это, например, узкая, заплесневшая, полная теней лестница, — как в наше время у Жюльена Грина, — на которой прячутся, задыхаясь, Голядкин и Раскольников, а Рогожин с ножом в руке поджидает князя Мышкина; слабо освещенный коридор, в котором Раскольников одним полным значения взглядом признается Разумихину в преступлении; сводчатый вход в гостиницу, дополнительно потемневший от грозовой тучи, где поджидает князя Рогожин; холодный и темный вагон третьего класса, где встречаются Рогожин и Идиот (вспомним, что и у Толстого в «Крейцеровой сонате» вагон — место исповеди); порог комнаты или дома, тот, например, на котором Лиза признается Подпольному человеку. В тот самый момент, когда человек задерживается неподвижно на пограничной полосе, он готовится переступить и преступает моральный или иной барьер, мешающий действию. В «Бесах», когда Варвара Петровна требует от стоящего на пороге ее салона Ставрогина, чтобы он, «не сходя с этого места», ответил, правда ли, что Мария-Хромоножка его жена, рассказчик отмечает эту связь между *лиминарным пространством* (местом на границе двух пространств) и *временем мощи*: «... настоящая минута действительно могла быть для нее из таких, в которых вдруг, как в фокусе, сосредоточивается вся сущность жизни, — всего прожитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего» (10, 145).

Декорация теперь уже не эскизно наброшена, не просто названа. Повторенная в некоторых случаях много раз, она, в результате аккумуляции, преобразуется в музыкальный лейтмотив. Так, для Нечки Незвановой богатый дом с красным занавесом становится музыкальным сном, символом вечного праздника, вечного блаженства; для Человека из подполья грязно-желтый мокрый снег, пустынные фонари, угрюмо мелькающие в снежной мгле, как факелы на похоронах, преобразуются — по его собственному признанию — в досадный музыкальный мотив. В «Бесах» — осень, пора гниения; черные поля, грязь, непрекращающийся дождь, мрачные, ветровые ночи — здесь декорация преступления, разложения души... В «Подростке» фантастический и нереальный Петербург с его Медным всадником питает мечты юного Аркадия и становится музыкальным лейтмотивом, который оживет вновь у А. Белого в «Петербурге»... Можно множить примеры, но и приведенные позволяют заметить, что созданная автором декорация не принадлежит полностью ему одному, что герой захватывает ее, присваивает, живет в ней (это касается Нечки Незвановой, Человека из подполья, Подростка, расска-



зывающих о себе). Мы находимся в пространстве, активно переживаемом изнутри героем.

Пространство, в котором существует герой, является и его переживанием в глубоком смысле этого слова. Герой Достоевского видит мир в рамках своих действий. Герой движется, бродит по городу, но взгляд его задерживается при этом только на предметах и существах, непосредственно связанных с его размышлениями, с его личными проблемами. Он организует пейзаж с помощью памяти. Отсюда странное впечатление «уже виденного», ощущаемое читателем во время перемещения героя, впечатление тем более сильное, что Достоевский не уходит из реальности и с точностью топографа мысленно чертит трассы (например, петербургские), выбранные его героем. Поэтому можно, например, великолепно восстановить пути блужданий Раскольникова: Сенная площадь, каналы, мосты, острова, и повторить проделанный героем путь, проникнуть на лестницу Раскольникова, увидеть дом Рогожина и т. д. Короче — пейзаж существует для читателя постольку, поскольку он был воспринят героем, это — *пространство действия*. Пространство для героя не объект пассивного видения, а увиденная им цель; маршрут свободы героя. Иногда он останавливается, смотрит и размышляет; тогда, как Стендаль в «Люсьене Левене», Достоевский задает себе вопрос: «Какими глазами видит мир герой?» И он отвечает: глазами души, сердца, глазами ума. Подросток заявляет: «...зато есть у меня в Петербурге и несколько мест счастливых», ибо «я способен ненавидеть места и предметы точно как будто людей», но также и любить их (13, 115). Достаточно привести несколько примеров: дисгармонию, удивительное безобразие комнат, в которые проникает Раскольников, — их геометрическая форма напоминает экспрессионистские декорации немецкого кино, они всегда загромождены огромным предметом (кровать или шкаф), нелепо выглядящим,<sup>11</sup> — они отражают социальное уродство тех, кто живет здесь, и чудовищность идеи, которая владеет героем. В «Подростке» память о любимой и любящей матери ассоциируется с голубем, пролетающим под куполом церкви. Красные занавеси «Неточки Незвановой», мокрый снег на пустынных и мрачных улицах «Записок из подполья» — вполне конкретны, но это тем не менее пейзажи, выбранные душой. Э. Штурм установил связь между «Падением» Камю («Я люблю дыхание заплесневшей воды, запах опавших листьев, гниющих в канале, и траурный запах барж, полных цветов») и «Записками из подполья», где образ разложения и смерти усиливает ощущение стагнация в развитии героев.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> См.: Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1964, с. 99, 100.

<sup>12</sup> Sturm E. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Paris, 1967, p. 58.



Самый выразительный из пейзажей, ставший почти символическим и философским, — картина косых лучей заходящего солнца. Символ этот появляется в произведениях Достоевского очень часто (начиная с «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»). Это одновременно видение смерти и воскресения, зари, где безнадежность освещается надеждой, а бегство в прошлое превращается в стремление к будущему. В этих лучах перед героями предстают преступление, апокалиптическое видение Ваала или пожар Парижской Коммуны, смерть, грозящая человечеству, повесившаяся девочка, но и возрождение избранных, воскресение золотого века, чистое и невинное детство будущего человечества. В одном и том же видении сплетены воедино разрыв и примирение.

### 3

Ф. Мориак пишет, что для романиста главная проблема — «примирение свободы сотворенного героя со свободой творца». Он уточняет свою мысль, поясняя, что герой должен быть свободным «в том смысле, в каком говорит о свободном человеке теолог». Романист, добавляет он, — это «обезьяна бога».<sup>13</sup> Все литературное творчество Достоевского и его отношение к пространству и времени направлены на решение этой проблемы.

Его герои — существа из тела, крови и души: они пробуждают в нас и надежды и опасения. Существа эти живут по собственной воле. Автономные сознания, они исходят из самих себя и видны «изнутри». Отсюда отсутствие сколько-нибудь подробных портретов главных героев, которые смотрят на мир, но которых читатель не видит. Их свобода ведет Достоевского к пренебрежению линейным временем, которым он готов пожертвовать в пользу пространства, действующего или ощущаемого душой. Историческое время определяется, организует жизнь, формирует судьбы извне, условностями оно калечит свободу человека. Наоборот, пространство — например, степь, на которую смотрит Раскольников, — символизирует свободу. Но следует быть осторожным — Достоевский не стремится просто уничтожить протекание во времени, он хочет — путем концентрации, акселерации, путем (реже) задержки в вечности — выделить реальный момент, движущийся момент, когда все условности исчезают и проявляется свобода героя, выделить *время мощи*, которое для анализирующего себя героя остается одновременно и *временем сомнения*.

Я бы позволил себе сказать даже, что Достоевский питает аллергию по отношению к эпическому времени, чрезмерно детерминирующему героя, оскопляющему его свободу. И это создает своеобразное экспериментальное литературное пространство, в котором разматывается клубок человеческой жизни в ряде столкновений личности со своим *двойником*. С первых своих произве-

<sup>13</sup> Mauriac F. Le roman. Oeuvres complètes, v. VIII. Paris, 1952, p. 278.



дений («Двойник») до последних («Братья Карамазовы», с чертом и Иваном Карамазовым) Достоевского преследует эта идея. По мере созревания писатель все чаще и чаще пользуется приемом помещения рядом с героем его двойника-пародии (Раскольников и Свидригайлов, Ставрогин и «его обезьяна» Петр Верховенский), либо созданием духовных, идеологических двойников (так Шатов, Кириллов, Петр Верховенский, будучи совершенно автономными, выражают и развивают разные аспекты идей Ставрогина, который — и это весьма важно — в разные периоды своей жизни вдохнул в них свои убеждения; здесь хорошо видно, как пространство замещает биографическое время, эпiku). В «Братьях Карамазовых» с помощью разделения, распределения — с переkreщиванием их между четырьмя братьями возможностей одной крови, одной души — мы обнаружим у писателя необходимость видеть и показать в пространстве исключительную конфликтную сложность человека. Эта необходимость делает Достоевского великим романистом философского и в особенности нравственно-человеческого эксперимента. Его структуры времени и пространства, связанные с полифонической структурой, гарантируют правду, подлинность эксперимента и, в то же время, своей намеренной незавершенностью свидетельствуют о необходимости продолжать вечно — через конкретное и плотское — художественные поиски человека.