Рита Поддубная

Структура времени и пространства в новелле Достоевского "Кроткая" : поэтика новеллистического хронтопа

Studia Rossica Posnaniensia 14, 3-27

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

РИТА ПОДДУБНАЯ
Харьков

СТРУКТУРА ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В НОВЕЛЛЕ ДОСТОЕВСКОГО *КРОТКАЯ*

(Поэтика новеллистического хронотопа)

Пристальное внимание современной науки к проблемам времени и пространства в литературе и искусстве открыло большую смыслообразующую и структурную роль этих категорий в поэтике произведения. Одновременно уточнились общие и необходимые принципы изучения самих данных категорий в пределах литературоведческого анализа.

Прежде всего, время и пространство существуют в литературном произведении в той взаимосвязанности и органическом единстве, для выражения которого предлагаются термины „время-пространство", „пространственно-временной континуум"[1] или „хронотоп"[2]. Термин М. М. Бахтина, на мой взгляд, наиболее удобный, и будет использован в настоящей статье для обозначения „существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе"[3].

Однако, взаимосвязанность категорий не обозначает их функциональной равнозначности в единстве. Не касаясь специально соотношения компонентов пространственно-временного континуума, Н. К. Гей тем не менее замечает: „В словесном произведении поэтическое время и есть поэтическое пространство этого произведения"[4]. При всей неоднозначности утверждения, которое может обозначать и адекватность пространства времени, и определяющее значение времени для развертывания пространственно-временных отношений, оно все-таки закрепляет доминирующую роль за временем. М. М. Бахтин

---

[1] См.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974; Н. К. Гей, *Художественность литературы. Поэтика*, Москва, стр. 252 - 282; тот же, *Время и пространство в структуре произведения*. В кн.: Контекст — 1974, Москва 1975, стр. 213 - 228.

[2] М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики*. В кн.: М. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975, стр. 234 - 407.

[3] Там же, стр. 234.

[4] Н. К. Гей, *Художественность литературы*, указ. соч., стр. 281; тот же, *Время и пространство*, указ. соч., стр. 221.

пишет более определенно: „... в литературе ведущим началом в хронотопе является время"[5].

Кроме того, изучение поэтических времени и пространства показало их неразрывную связь с ритмом как смыслообразующей и интегральной категорией художественного произведения[6]. Именно ритм является способом организации пространственно-временного континуума, или, как говорит Н. К. Гей, „ритм в произведении сплошь и рядом оказывается «внутренним» временем бытия произведения"[7]. Значит, специфика развертывания и существования хронотопа в художественном единстве произведения образует его ритм и этим ритмом выражена.

Функции ритма как художественного способа организации хронотопа чрезвычайно важны еще и потому, что хронотоп „имеет существенное жанровое значение". „Можно прямо сказать, — продолжает М. М. Бахтин, — что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом"[8].

Определенные таким образом современной наукой идейно-художественные взаимосвязи категорий пространства, времени, ритма и жанра позволяют хронотоп произведения рассматривать как структурную основу его целостного идейно-художественного анализа.

Новелла Достоевского *Кроткая* предоставляет для такого анализа материал выразительный и во многих отношениях уникальный, позволяющий сделать некоторые обобщения.

I

Начну с того, что функциональной активности времени в поэтическом хронотопе, о которой говорит современная наука, полностью соответствует внутренний смысл исходной творческой установки писателя, специально оговоренной им в авторском предисловии.

Объясняя читателям смысл подзаголовка „фантастический" к своему в „высшей степени реальному" рассказу, Достоевский пишет: „Если б мог подслушать его (героя — Р. П.) и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделанее, чем представлено у меня, но, скольком не кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим". Фигура

---

[5] М. М. Бахтин, указ. соч., стр. 235.

[6] См.: М. А. Сапоров, *Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения*. В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, стр. 101 - 103; Е. В. Волкова, *Ритм как объект эстетического анализа* (*методологические проблемы*). Там же, стр. 73 - 85.

[7] Н. К. Гей, *Время и пространство*, указ. соч., стр. 214.

[8] М. М. Бахтин, указ. соч., стр. 235.

стенографа чрезвычайно выразительна не только для художественного метода писателя (как ее обычно и комментируют), но и для характера изображения времени в новелле. Ведь уже Д. С. Лихачев, анализируя летописное время романов Достоевского, обратил внимание на мощное воздействие стенограммы на формы и приемы этого времени, что приводит к слиянию двух тенденций — летописной и стенографической: „Характер стенограммы повлиял на стиль Достоевского, смешавшись с летописными композиционными приемами. [...] Стенограмма — современная форма летописи, документированной записи". Поэтому повествователь романов Достоевского, во многом определяющий поэтику времени в них, может быть охарактеризован как „хроникер-летописец"[9].

В отличие от романов, из *Кроткой* изъята фигура повествователя-стенографиста, но использована форма такого повествования. Отделенная от строго названной, хотя и довольно условной[10], фигуры повествователя, она могла показаться ненатуральной („фантастической"), а потому потребовала специальной оговорки. Тем более, что *Кроткая* — это стенограмма (документированная запись) потока сознания героя.

Эти две исходные эстетические характеристики произведения вместе с тем оказываются принципиальными исходными характеристиками художественного времени в нем[11]. Если текст *Кроткой* равен потоку сознания и не включает чужеродных ему элементов, то новелла в интересующем нас аспекте репрезентует чистое перцептуальное время со свойственными ему субъективностью, относительной самостоятельностью от реального (при несомненном частичном отражении последнего), нарушением изоморфизма временных структур (т.е. смещением и произвольным сочетанием прошлого, настоящего и будущего, включением фантастических элементов и т.д.), транспозитивностью по отношению к элементам времени (т.е. невозможностью их четко разграничить) и пр.[12] Да и сами категории времени приобретают в литературе „потока сознания" специальное или дополнительное содержание и значение[13].

Нетрудно заметить, что документированно-хроникальное время и перцептуальное время потока сознания представляют собою качественно отличные и даже во многом противоположные тенденции художественного времени.

---

[9] Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971, стр. 361 - 362.

[10] Там же, стр. 360.

[11] Замечу, что речь будет идти только об имманентном художественном времени *Кроткой*.

[12] Характеристику понятий см.: Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко, *О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства*. В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, стр. 11 - 25.

[13] См., напр.: Z. Lewicki, *Czas w prozie strumienia świadomości*, Warszawa 1975, стр. 117 - 121.

Точность фиксации, последовательность временных связей и динамика процессуальности первой из них противостоит произвольности, нарушению временных связей вплоть до полного их игнорирования, хаосу дезинтеграционных процессов второй. Новелла Достоевского интересна именно потому, что обе тенденции в ней не просто сосуществуют, но органически сливаются при сохранении наиболее существенных характеристик каждой. Это и ведет, на мой взгляд, к единству времени у Достоевского, что, по убеждению исследователей, принципиально отличает его произведения от современной литературы потока сознания[14] и что, на мой взгляд, особенно выразительно при полной, казалось бы, эмансипированности времени у Достоевского от демиургической воли автора. Я имею в виду тот факт, что время в произведениях Достоевского является не только компонентом хронотопа (элементом поэтической структуры), но и самостоятельной эстетической категорией.

Чрезвычайно интересным подтверждением этим тезисам служит фабульное время *Кроткой*. Его отличительным признаком является прежде всего стенографическая точность. Оговоренная для читателей автором в предисловии („процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками"), она реализована в структуре новеллы точным отсчетом времени сюжетного события, которым в данном случае будет сам факт собирания героем „мыслей в точку". Для разграничения понятий время сюжетного события называю далее фабульным временем.

Первый раздел первой главы „Кто был я и кто была она" начинается с точной регистрации временных параметров сюжетного события:

> ... Вот пока она здесь — еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один? [...] Я все хожу и хочу уяснить себе это. Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и все не соберу в точку мыслей.

Первый разрыв в последовательном и непрерывном течении фабульного времени приходится на конец II-го и начало III-го разделов первой главы.

> Вот этого уж совсем решить не могу. Лучше бы спать лечь. Голова болит...
>
> Не заснул. Да и где ж, стучит какой-то пульс в голове.

Такое совпадение с композиционным членением наглядно демонстрирует взаимосвязанность обоих структурных компонентов: временная остановка в развитии сюжетного события обуславливает необходимость границы между двумя разделами главы, а сама эта граница структурно „оформляет" временной разрыв, позволяя в то же время почувствовать его протяженность.

Мне кажется, что такое, казалось бы, парадоксальное явление, как про-

---

[14] В. В. Иванов, *Категория времени в искусстве и культуре XX века.* В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, стр. 56 - 62; Т. Мотылева, *Достояние современного реализма. Исследования и наблюдения*, Москва 1973, стр. 379 - 398.

тяженность (имманентная длительность) остановок в фабульном времени, составляет характерный и показательный признак художественного времени в *Кроткой*.

Вторая остановка, как и первая, совмещается с композиционным делением и обозначает реально, вне сознания героя, протекающее время и действие между концом I-й и началом II-й главы.

Лукерья сейчас объявила, что жить у меня не станет и, как похоронят барыню, — сойдет. Молился на коленях пять минут, а хотел молиться час, но все думаю, думаю, и все больные мысли, и больная голова, — чего ж тут молиться — один грех! Странно также, что мне спать не хочется. [...] Я лег на диван, но не заснул...

Процитированное начало второй главы — несомненная остановка в фабульном времени. Вычлененность его как остановки, подчеркнута и графически (писатель отделил чертой эту часть текста от остальной главы), и стилистически. Первая глава заканчивается фразой: „Она пролежала шесть недель", а раздел „Сон гордости" под чертой начинается словами, введенными многоточием: „... Шесть недель болезни мы ходили тогда за ней день и ночь ..." Но с другой стороны, эта остановка имеет свою временную длительность, точно обозначенную (пять минут), и свой сюжет или, по крайней мере, свое действие: герой хотел помолиться, не получилось; лег на диван, чтобы заснуть; в это время приходила Лукерья со своим заявлением хозяину. Следовательно, остановки в фабульном времени *Кроткой* — это не временные провалы (не „временные ямы"), а выходы в реальное время. Они размыкают субъективное время героя, не позволяют ему остаться замкнутым, самодостаточным.

Точно фиксированное, протяженное, наполненное событиями реальное время, выстраивающееся за остановками фабульного времени в *Кроткой*, выполняет в структуре произведения функции, аналогичные концептуальному, историческому, авторскому времени в больших романах Достоевского. Поэтому есть все основания говорить об открытом времени в *Кроткой*, а кроме того — внести уточнения в то разграничение открытого и закрытого времени, которое предложил Д. С. Лихачев. Ученый пишет: „С одной стороны, время произведения может быть «закрытым», замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи. «Открытое» время произведения, не исключающего четкой рамы, отграничивающей его от действительности, предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета"[15]. Это разграничение безупречно для произведений с наличием и концептуаль-

[15] Д. С. Лихачев, указ. соч., стр. 238.

ного, и перцептуального времени, например, для романов того же Достоевского. Однако пример *Кроткой* показывает, что чистое перцептуальное время тоже может быть открытым, преодолевающим замкнутость за счет выхода не в историческое, а в реальное время, органически связанное с фабульным и даже остающееся в его пределах, но относительно него автономное, живущее своим натуральным движением и наполненное событиями, внешними и самостоятельными относительно сюжета потока сознания. Автономность реального времени в эпилоге *Кроткой* врывается в поток сознания героя как символ враждебной и чуждой ему реальности.

Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кроватки, точно ждут ее. Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?

Завершая точный отсчет времени сюжетного события, этот прорыв реального времени вместе с тем разрушает целостность потока сознания и тем определяет его границу. Но граница потока сознания и фабульного времени не означает остановки внесюжетного относительно новеллы, т.е. реального времени. Напротив, последняя фраза *Кроткой* — это вопрос о реальном бытии в реальном времени, иными словами, вопрос, предполагающий выход за пределы потока сознания. Так возникает единство открытого времени новеллы, фабульное время которой предстает подвижным островком в безостановочном движении реального времени, преломленного субъективным восприятием потрясенной личности.

Так, с другой стороны, постепенно вырастает проблема времени, „высвобождаясь" из-под структурных функций в качестве самостоятельной этико-эстетической категории. Ее этическое содержание чрезвычайно близко тому, которое имеет категория отчуждения в философии экзистенциализма и выражением которого в современном искусстве часто становятся „мертвые часы", т.е. часы с остановившимися стрелками или вовсе без них (напр., в фильмах И. Бергмана). С тем, однако, существенным отличием, что „мертвое" для героя Достоевского — это обесцененное и обессмысленное, но неумолимо движущееся объективное время, существование и процессуальная динамика которого сомнению не подлежат. В этом смысле „мертвое" реальное время финала новеллы оказывается едва ли не наиболее ярким, так сказать, чувственным проявлением „мертвого" реального мира, апокалипсическая картина которого возникает в сознании героя:

Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! „Есть ли в поле жив человек?" — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!

Таким, чуждым и мертвым, от которого герой принципиально отчуждается („я отделяюсь!"), мир будет „завтра" „когда ее унесут". Кроткая ушла из мира, и он, омертвев, обратился в хаос. Но пока „она" „здесь", рядом с героем,

хаос еще не потерял смысл окончательно. Вспомним первую и последнюю фразы повеллы: „Вот пока она здесь — еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один?"; „Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?" „Она" оказывается тем богом, который единственно давал жизнь и душу миру, вселенной героя, потому ее присутствие „здесь" — единственное, что может предотвратить конец света: „Странная мысль: если б можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то ... о нет, унести почти невозможно!"

Еретический и бунтарский в основе своей апокалипсис героя вместе с тем демонстрирует эстетическую суть категорий сюжетного времени в новелле. В отличие от фабульного времени, обозначавшего те несколько часов, в течение которых герой пытался „собрать мысли в точку", сюжетным временем называю тот период жизни героя, события которого собственно и составляют содержание потока сознания, т.е. событийного ряда новеллы.

Специфическая особенность сюжетного времени новеллы состоит в том, что категории прошлого и будущего выполняют в нем функции ограничительных параметров, внутри которых происходит отсчет времени, не выходящего за их пределы. Другой отличительной особенностью сюжетного времени *Кроткой* является его подспудная ориентированность на будущее, однако, с постоянной оглядкой на прошлое. Своего рода корректировка содержания и сроков будущего прошлым выражается, кроме прочего, в том, что конкретный событийно-темпоральный смысл прошлого выясняется позднее будущего в качестве причины последнего. Можно утверждать, что в развитии сюжетного времени новеллы категория будущего функционально активнее, а категория прошлого — этически активнее, принимая характер этической константы.

Анализ структуры сюжетного времени поэтому удобнее начать с характеристики функционально более активного элемента, уже отмеченного мною „завтра", в потоке сознания героя. Отличия этого „завтра" от будущего в реальном времени связаны и с его этическим наполнением, и с трансформацией реальных категорий в перцептуальном времени. В реальном времени сюжетного события „завтра" героя уже наступило: два часа ночи наступившего дня, дня похорон, отмечены героем. Однако для него „завтра" — не следующий за ночью день, а момент, „когда ее унесут", т.е. катастрофическое будущее, начало „конца света", своего рода — апокалипсическое время.

Будучи точкой временного и событийного соотнесения для хронотопа *Кроткой*, само апокалипсическое время неподвижно, бессобытийно, непроцессуально. Делая бессмысленными сами понятия динамики, пространства, жизни, апокалипсическое будущее новеллы является „мертвым", вневременным.

Оно соотносится по контрасту с мечтательным будущим, которым называю этически и событийно иное „завтра", к которому был субъективно устрем-

лен ростовщик, „цитующий Гете". Конкретное содержание мечтательного будущего в сюжетном времени новеллы неоднозначно и динамично. Первоначальнй его вариант, или „план" будущего, по выражению самого героя, — это время, когда, собрав тридцать тысяч, можно будет „оградиться стеной" от людей: „окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам". Откровенная ирония последней фразы, интонационная выделенность второй подчеркнута и графически, отбрасывает насмешливо-скептическую тень на „план", придавая оттенок сентиментальной идиллии и ему, и его автору. Но это — самоирония, знаменитое достоевское „слово с лазейкой", насмешка над дорогой и заветной мечтой, упреждающая возможную насмешку других над нею, т.е. в конце концов, ирония самоутверждения. Как и апокалипсическое, мечтательное будущее имеет основанием не календарное время, а этическое состояние. Поэтому герой волен им произвольно распоряжаться, например, „отложить наше будущее как можно на долгое время" (подчеркнуто Достоевским — Р. П.). По той же причине, когда „пелена вдруг упала", герой считает возможным максимально приблизить будущее, реализовать его, в буквальном смысле, „завтра".

Этот новый вариант мечтательного будущего отличается от первоначального эмоционально и пространственно:

Я ей все говорил, что повезу ее в Булонь купаться в море, теперь, сейчас, через две недели, что у ней такой надтреснутый голосок, я слышал давеча; что я закрою кассу, продам Добронравову; что начнется все новое, а главное, в Булонь, в Булонь!

Вместо рационализма и логизированной идилличности первого „плана" — второй поражает лихорадочной экзальтированностью, но вместе с тем и нерассуждающей убежденностью, что сроки и содержание будущего зависят единственно от воли героя.

Показательно, что в сознании героя будущее неразрывно связано с „переменой мест": „Главное, тут эта поездка в Булонь. Я почему-то все думал, что Булонь — это все, что в Булони заключается что-то окончательное. «В Булонь, в Булонь! ...» Я с безумием ждал утра". И еще: „Я не смотрел на просьбы или мало смотрел: весна, Булонь! Там солнце, там новое наше солнце, я только это и говорил!" Солнце и море, свет, тепло и простор — эти атрибуты „золотого века" сохраняются в обоих вариантах мечтательного будущего как его символы. Контрастируя с замкнутым пространством и осенне-зимним колоритом настоящего, они вместе с тем подчеркивают, что будущее обозначает для героя изменение внешней обстановки бытия, интерьера этического состояния. Иными словами, за временным волюнтаризмом героя кроется его эгоцентрическая убежденность в самоценности, достаточной для полного и абсолютного счастья другого человека.

Эти моменты становятся особенно выразительными при сопоставлении с третьим вариантом мечтательного будущего, уже неосуществимого и неподвластного герою, где акцент перенесен именно на счастье другого человека, Кроткой:

Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя! Рай был у меня в душе, и я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же! Все и было бы так, все бы и оставалось так. Рассказывала бы только мне, как другу, — вот и радовались бы, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если бы другого полюбила — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...

Безразличие третьего варианта к пространству и внешним обстоятельствам действия выражает качественный скачок в сознании героя: мечтательное будущее (изменение этического состояния) зависит от внутреннего изменения личности, от признания ею самоценности другого человека, любовь которого еще надо заслужить. В первом варианте мечтательного будущего абстрактная „любимая у сердца женщина" была лишь необходимым компонентом условной идиллии — собственного счастья. В последнем варианте — счастьем становится счастье любимого человека, Кроткой, даже если любовь к ней останется безответной.

Эволюция мечтательного будущего в сюжетном времени *Кроткой* ярче других элементов структуры обозначает путь обретения героем истины. Одновременно — это путь превращения закладчика, „цитующего Гете", в человека, путь страдания, которым человек, по убеждению писателя, выстрадывает счастье стать человеком. Истина открылась поздно: соседство в тексте истинно человечного („райского") варианта мечтательного будущего с апокалипсическим невероятно обостряет трагизм новеллы. „Золотой век", „рай" мог бы наступить здесь, на земле, но герой, не умев быть человеком, разрушил заветный идеал. Поэтому апокалипсическое будущее — вечное наказание ему. Но трагизм новеллы не безысходен: истина, хоть и поздно, но открылась, и над апокалипсической картиной мертвой вселенной звучит завет истинной человечности „Люди, любите друг друга", обещая для нее исход и избавление, которые придут не от творца завета, а от людей, ставших людьми. В этом отношении *Кроткая* органически связана со *Сном смешного человека* и с заканчивающей *Братьев Карамазовых* книгой *Мальчики*, вместе с ними выполняя функции катарзиса к трагедиям больших романов Достоевского, вязтых как целое[16].

---

[16] Как видим, именно с динамикой будущего связан этический смысл и трагический катарзис новеллы. Если категория будущего выпадает из структуры времени новеллы, ее трагизм остается безысходным и неразрешимым. Поэтому нельзя согласиться с утверждением Н. К. Гея, будто в *Кроткой* „две временные сферы как бы вдвинуты одна в другую", будто „вся жизнь человека собрана в одно, а настоящее предстает в виде сложного конгломерата частиц из различных моментов прошлого" (Н. К. Гей, *Художественность литературы*, Москва 1975, стр. 273 - 274).

Как уже было замечено, мечтательное будущее в отличие от апокалипсического динамично, что выражается не только изменением его этического содержания, но и нарастанием темпа эволюционных изменений. На протяжении первой главы и первого раздела второй мечтательное будущее неизменно, а срок его наступления — через „три года" — условен. Именно на раздел „Сон гордости" припадает решение героя „отложить наше будущее как можно на долгое время". Резкий перелом в темпе развития приходится на конец этого раздела и зафиксирован со стенографической точностью: „Это случилось перед вечером, часов в пять после обеда". С этого момента начинается стремительный „встречный" бег мечтательного будущего, т.е. стремление героя максимально приблизить его к настоящему и практически реализовать. Во II-м разделе второй главы герой лихорадочно и нетерпеливо говорит, что „Булонь" будет „теперь, сейчас, через две недели", но именно лихорадочная нетерпливость позволяет усомниться в осуществлении „планов". В начале III-го раздела второй главы так же стенографически точно названа временная протяженность этого лихорадочного состояния между настоящим и будущим — пять дней: „А ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник!" Однако названные пять дней — не только „промежуточное" время, но и неуклонное, стремительное приближение мечтательного будущего, вплоть до вполне конкретного „завтра", реализованного „наутро": „Наутро?! Безумец, да ведь это утро было сегодня, еще давеча, только давеча!" Стремительное встречное движение настоящего и мечтательного будущего пересеклось и в точке пересечения, эквивалентом которой является момент, когда герой ушел за заграничными паспортами, взорвалось катастрофой.

Уничтожив возможность осуществления будущего, катастрофа не прервала его динамического развития в сознании героя. Ведь сначала она для героя нелепая случайность и в событийно-этическом, и во временном планах:

> Главное, обидно то, что все это случай — простой, варварский, косный случай. Вот обида! Пять минут, всего, всего только пять минут опоздал! Приди я за пять минут — и мгновение пронеслось бы мимо, как облако, и ей бы никогда потом не пришло в голову. И кончилось бы тем, что она бы все поняла.

Это рассуждение героя представляет двойной интерес. Во-первых, неоднократно повторенное на протяжении финального раздела повеллы признание „опоздал" постепенно меняет смысл, из обозначения конкретного времени превращаясь в более широкое оценочное определение этической позиции. Этическая переоценка, выраженная в „опоздавшем" („райском") варианте мечтательного будущего, отменяет поэтому элемент случайности в осмыслении катастрофы, самоубийства Кроткой, и приводит к замещению „райского" будущего апокалипсическим.

Вместе с тем эта переоценка опосредованно захватывает и прошлое, рас-

пространяется на него, отменяя тем самым его роль постоянной этической константы.

Константный характер прошлого в сюжетном времени новеллы выражен его этическим давлением, предопределившим событийную и нравственную суть настоящего, а также его постепенным сюжетным врастанием в событийный ряд, в динамику настоящего в сюжетном времени *Кроткой*.

Конкретный смысл прошлого открывается не сразу, начиная с полунамеков и недоговоренностей героя (во II - IV разделах первой главы), расширяясь до непосредственной конфронтации героя с прошлым в лице Ефимовича (V раздел) и до этической конфронтации с прошлым в себе (VI раздел) и лишь после этого завершаясь полной историей „прошлой катастрофы" в рассказе самого героя (I раздел второй главы). Только в этом рассказе точно названы временные координаты прошлого.

Тут три года мрачных воспоминаний и даже дом Вяземского. Полтора года назад умерла в Москве богатая старуха, моя крестная мать, и неожиданно, в числе прочих, оставила мне по завещанию три тысячи. Я подумал и тогда же решил судьбу свою. Я решился на кассу ссуд, не прося у людей прощения: деньги, затем угол и — новая жизнь вдали от прежних воспоминаний, — вот план. Тем не менее мрачное прошлое и навеки испорченная репутация моей чести томили меня каждый час, каждую минуту. Но тут я женился.

Таким образом, прошлое в *Кроткой* постепенно перерастает из несколько неопределенного, но подспудно довлеющего над сознанием героя психологического мотива в целостную сюжетную линию, не ретроспективную относительно настоящего, а событийно включенную в него в качестве активного элемента. Однако прошлое включено в настоящее не в „поисках утраченного времени" („утекающего" часа как единственной ценности), а в поисках этических причин настоящего как основы будущего и, следовательно, места своего „я" в этих временных процессах. Вот почему инспиратором превращения прошлого в активный событийнй момент настоящего является в новелле Кроткая, а не ее муж.

Этически однозначное и бессомненное для героя, его прошлое не является таковым для героини, и ее бунт представляет собою важнейший момент пересечения всех временных координат — прошлого, настоящего и будущего — в том смысле, что ценностные выводы героини относительно прошлого мужа предопределяют ее настоящее и будущее поведение. Ночная сцена с револьвером — один из драматичнейших моментов настоящего в сюжетном времени новеллы — в еще большей степени ориентирована на прошлое и перспективно намечает будущее, однако, с разными для ее участников этическими результатами: „Выдержав револьвер, я отомстил всему моему мрачному прошедшему"; „... я победил, — и она была навеки побеждена!". „Отмщение" не означает переоценки, а ощущение победы укрепляет героя в сознании собственной этической правоты как в настоящем, так и в прошлом, и, следовательно, сохраняет константный характер прошлого для настоящего и будущего.

Его опосредованная переоценка приходится, как было уже замечено, на финал и связана с „запоздалым" вариантом мечтательного будущего. К такому выводу приводит не только общий характер развития категорий прошлого и будущего во временной структуре новеллы, но и поразительное, вплоть до деталей, сходство логики мышления, выраженной в первоначальной реакции героя на самоубийство жены и на причины „прошлой катастрофы".

Главное, обидно то, что все это случай — простой, варварский, косный случай. Вот обида! [...] Приди я за пять минут — и мгновение пронеслось бы мимо, как облако, и ей бы никогда потом не пришло в голову.

Случай же в полку был хоть и следствием нелюбви ко мне, но без сомнения носил случайный характер. Я к тому это, что нет ничего обиднее и несноснее, как погибнуть от случая, который моя быть и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака. Для интеллигентного существа унизительно.

Образ хаотичной, индетерминированной действительности, где безраздельно и всевластно господствует случай, отражает здесь не эсхатологизм общественно-исторических представлений героя (говорить о них невозможно за неимением материала в новелле), а эгоцентрическую замкнутость его ценностной системы. Все, что выходит за пределы этой системы или расходится с ее критериями, представляется герою заведомо бессмысленным и беспричинным, результатом нелепой случайности или косности природы. Поэтому финальное признание героем своей вины и, следовательно, этической закономерности катастрофы — шире переоценки отдельного факта. Оно разрушает эгоцентрически замкнутую ценностную систему героя, открывая ее для новых, качественно иных ценностей. В этом смысле прорыв вселенских масштабов в мышление героя весьма симптоматичен: „Люди на земле одни — вот беда!" То, что было „обидой", стало „бедой", а косность этически бессмысленного для личности внешнего мира обернулась косностью эгоцентрической замкнутости человека.

Приведенный материал обнаруживает неразрывную связь этической эволюции героя Достоевского со структурой времени новеллы и позволяет уточнить широко распространенный в науке тезис о том, что в творчестве писателя нет эволюции героя во времени. Возражая подобным утверждениям, Ю. Карякин использовал образ „часов" в *Кроткой* как „выражения того значения, которое придавал Достоевский эволюции во времени", — незаметной, но чреватой взрывом, заставляющей в решающие моменты время „как бы невероятно сгущаться", а часы — стучать набатом: „здесь время властно предупреждает и человека и человечество — не насиловать историю, но и не опоздать со своей эволюцией, не опоздать, — не то поздно будет"[17]. Если перевести образный строй рассуждений критика на язык поэтики, то можно утверждать, что в *Кроткой* эволюция героя связана не с фабульным, а с сю-

[17] Ю. Карякин, *Вечная злободневность Достоевского*, „Вопросы литературы" 1973, № 6 стр. 260 - 261.

жетным временем. Кажущаяся внезапной и неподготовленной в границах фабульного времени, она строго обусловлена и этически обязательна в динамике сюжетного времени. Эволюция героя Достоевского во времени производит впечатление внезапного прозрения не из-за неподготовленности, а из-за радикального ценностного изменения, с нею неразрывно связанного. Будучи результатом эволюции героя во времени, этическая переоценка вместе с тем распространяется и на время, на все его категории, придавая им не только психологический, но и аксиологический (ценностный) смысл.

Приведенный материал показал, кроме того, взаимосвязанность прошлого, настоящего и будущего, невозможность разграничить их в виде самостоятельных и четко чередующихся категорий, иными словами, продемонстрировал транспозитивность художественного времени в *Кроткой*. Она имеет еще один уровень выражения в имманентном настоящем сюжетного времени новеллы.

Это настоящее по общему характеру являет собою яркий образец хроникального времени. Оно со стенографической точностью фиксирует последовательную временную протяженность (хронику событий), заключенную между „прошлым" и „будущим". Как и летописное время, разновидностью которого хроникальное является, настоящее в новелле образует временной ряд в его событийном развитии от начала до конца. В отличие от романов Достоевского, где летописное время часто приобретает характер репортажа, стремящегося запечатлеть „сиюминутное", „необработанное" событие и непоспевающего за лавиной многообразных происшествий, хроникальное время *Кроткой* — ретроспективно. Но ретроспективность в данном случае обозначает не вектор движения настоящего, а его качественную характеристику. Именно ретроспективность обеспечивает информационную полноту хроники, недостижимую в репортажном времени, а также выделение таких точек отсчета внутри хроникального настоящего, которые оказываются неслучайными с точки зрения последующего развития событий. Иными словами, ретроспективность настоящего является основой его транспозитивности и ее предопределяет.

В хроникальном настоящем отчетливо выделяются четыре точки, относительно которых идет автономный отсчет времени.

Первая — это тот далеко не первый визит Кроткой в кассу ссуд, когда закладчик „заметил ее в первый раз особенно" (I раздел первой главы; подчеркнуто Достоевским). Временная ориентация последующих событий на данную точку отчетливо выражена в тексте новеллы: „Назавтра пришла опять"; „так как она приходила уже после вчерашнего бунта, то я встретил ее строго". Эта точка — завязка и событийного ряда, и хроникального времени.

Второй точкой отсчета является день, когда закладчик „решился... в последний раз испытать" Кроткую, поучая ее, „как надо публиковаться" (I раз-

дел первой главы). Нарастание событий и решительное их изменение происходит в третий день после „испытания". Утром того дня девушка принесла в заклад „этот образ"[18]. „В тот же день" герой пошел на „последние поиски" и узнал „об ней всю остальную, уже текущую подноготную" (I раздел первой главы). Вечером того же дня закладчик сделал предложение Кроткой (II раздел первой главы).

Третья точка временного отсчета приходится на день, когда старуха капитанша пришла закладывать медальон (V раздел первой главы). С повторным ее визитом через пять дней совпало начало открытого бунта Кроткой, стенограмма событий которого зафиксирована сначала в днях, а потом в часах и даже мгновениях.

Сначала бунт Кроткой выражается в самовольном выходе из квартиры: „Назавтра тоже с утра ушла, напослезавтра опять". В этот „послезавтрашний" относительно „буйного припадка" жены день закладчик отправился выяснять цель ее самовольных отлучек. „Через два дня" ему стало известно о предстоящем свидании жены с Ефимовичем, а в следующие „двое суток" была устроена для героя возможность стать свидетелем этого rendez-vous. Течение времени начинает замедляться, события заполняют его так плотно, что в счет входит каждый день (сцена „накануне" свидания), а начиная с свидания, единицей отсчета становятся часы.

„Целый час" закладчик присутствовал „при поединке женщины, благородной и возвышенной, с светской развратной, тупой тварью". Когда по возвращении домой герой лег в постель, „было уже около одиннадцати часов" а Кроткая „продолжала сидеть на том же месте, не шевелясь, еще около часа". От момента, когда герой проснулся утром, „в восьмом часу", счет времени идет на минуты и мгновения (VI раздел первой главы). „Не более мгновения" смотрели друг на друга Кроткая и закладчик, который открыл глаза, ощутив револьвер у виска. Мгновения и их доли необыкновенно удлиняются, растягиваются, включая в себя и „вихрь ощущений", пронесшихся в мозгу героя, и страшную тишину, которая сама приобретает характер времени. „Тишина продолжалась, и вдруг я ощутил у виска, у волос моих, холодное прикосновение железа"; „Секунды шли, тишина стояла мертвая". Этот замедленный и вместе с тем лихорадочно острый темп времени после „победы" героя начинает входить в нормальные границы, постепенно убыстряясь и изменяя единицы отсчета от минут („минут через пять я взглянул на нее") до часов (события дня) и недель („ночью с нею сделался бред, а наутро горячка. Она пролежала шесть недель").

Четвертая точка отсчета, когда „пелена вдруг упала", обозначена хронологически точно: „был уже апрель в половине", „это случилось перед вече-

[18] Один из типичных примеров транспозитивности: определение „этот" включено в хроникальное настоящее только вследствие его ретроспективности, обозначая особое значение предмета, которое тот приобретет в будущем.

ром, часов в пять после обеда" (I раздел второй главы), „в пятом часу, в апреле, в яркий солнечный день" (II раздел второй главы). В отличие от трех предыдущих отрезков сюжетного времени, внутри которых шел стенографически точный отсчет относительно своих автономных уровней, характер времени в данном отрезке качественно меняется. Сохраняя параметры хроникального, оно приобретает признаки, позволяющие назвать его аффективным временем[19].

Время героя вообще и всегда субъективно, а в литературе потока сознания становится ярким выражением психологического состояния личности. В данном случае лихорадочное, взвинченное, близкое к аффекту состояние закладчика выразилось ощущением всей временной протяженности этого периода как некоего единства, временная длительность и приуроченность отдельных событий которого осознается только постфактум и с трудом, даже как бы с удивлением:

А ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник!;

Это было вчера вечером, а наутро... Наутро?! Безумец, да ведь это утро было сегодня, еще давеча, только давеча!

Вместо последовательного отсчета времени, вместо хроники наиболее значительных происшествий здесь — хаотическое целое пяти дней, где вспыхивают отдельные, выхваченные из временной последовательности точки:

Я, и как проснулись на другой день, еще с утра (это в среду было), тотчас вдруг сделал ошибку...;

Ведь рассказывала же она мне еще третьего дня, когда разговор зашел о чтении...

Границы дней растворились в аффективном времени, превращая его в сплошной хаотичный поток, из которого вырастает по минутам восстановленная хроника катастрофы. „И зачем только я давеча ушел, всего только на два часа". Лукерья вошла к барыне „всего только минут за двадцат каких-нибудь" до возвращения героя, а „через десять минут воротилась посмотреть на нее". Вышла после короткого разговора с барыней, но, услышав, что та открывает окно, вошла вновь. Это и был момент катастрофы. Герой „пять минут, всего, всего только пять минут опоздал".

С моментом, когда закладчик подошел к телу жены, прекращается развитие настоящего в сюжетном времени новеллы. Оно еще движется, но это — движение мысли, кружащейся на месте, пока еще не обретшей „точки", в данном случае — окончательной истины. Поэтому транспозитивность настоя-

---

[19] Кстати, Е. А. Иванчикова считает „аффективный синтаксис" характерной чертой синтаксической композиции *Кроткой* — и отрезков типа „сейчас", и повествовательных партий текста. См.: Е. А. Иванчикова, *О принципах изучения синтаксической композиции художественного текста*, „Известия АН СССР" 1974, Отделение литературы и языка, т. 33, № 1, стр. 58 - 59.

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ХРОНОТОПЕ *КРОТКОЙ*

Глава	Раздел	Фабульное время	Сюжетное время		
			прошлое	будущее	настоящее
1	1. Кто был я и кто была она	Непрерывное течение времени, продолжающее 6 часов, оставшихся за пределами фабулы			I точка отсчета — завязка сюж. вр. и его отрезок (2 дня) Разрыв в несколько дней, точно не названных („скоро придет"). II точка отсчета и отрезок (3 дня): „испытание" и хроника третьего после него дня
	2. Брачное предложение		I намек на „одно обстоятельство", из-за которого касса ссуд — месть обществу		Продолжение второго отрезка, вечер, того же дня
	3. Благороднейший из людей, но сам же и не верю	1 остановка = = выход в реальное время			Разрыв хроникального настоящего. Время до того, как Кроткая „вошла в дом"
	4. Все планы и планы	непрерывное течение времени	II намек на причинытого, что „великодушнейищй" из людей стал закладчиком	I вариант мечтательного будущего и его сроки 3 года	Разрыв хроникального настоящего. Жизнь в доме мужа до открытого „бунта"
	5. Кроткая бунтует		Вопрос Кроткой о прошлом — Врастание в настоящее		III точка отсчета — кульминация сюжетного времени и хроника 13 дней
	6. Страшное воспоминание		Поединок между прошлым героя и Кроткой — Врастание в настоящее		Продолжение III-го отрезка. Ночь с 12-го на 13-й день и утро 14-го дня

2	1. Сон гордости	2 остановка	Рассказ героя о „прошлой катастрофе” ——→	Решение „отложить наше будущее” →	Разрыв хроникального настоящего, 6 недель болезни героини, „прошла зима”
	2. Пелена вдруг упала	Непрерывное течение времени		II вариант мечтательного будущего	Фиксация IV точки отсета. Сцена за месяц до нее и начало аффективного времени (5 дней)
	3. Слишком понимаю		Объяснение Кроткой субъективного понимания катастрофы ↑ ←—	Повторение Булонского варианта будущего —→	Продолжение аффективного времени. Хроника катастрофы, т.е. части 6-го дня
	4. Всего только пять минут опоздал		——	—III вариант мечтательного будущего и замена апокалипсическим	Остановка развития настоящего
		III остановка, прорыв реального времени (2 часа ночи), соединение фабульного и сюжетного с перерастанием их во вневременные формы будущего, т.е. граница потока сознания и перцептуального „чистого времени”			

щего аффективного в финальном разделе *Кроткой* такова, что делает это время по существу вневременным. Например:

Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что я не признаю ничего. „Судья крикнет: Молчите, офицер!" А я закричу ему: „Где у тебя теперь такая сила, чтобы я послушался? [...] Я отделяюсь".

Категории и реалии прошлого (герой давно уже не офицер), будущего (суд) и настоящего переплетены здесь в таком нерасторжимом единстве, что потеряли свое временное содержание и значение. Это, граничащее с распадом временных связей и детерминант, аффективное настоящее потока сознания естественно переливается во вневременное по сути будущее обоих вариантов („райское" и апокалипсическое) и тем самым завершает поток сознания.

С точки зрения композиции сюжетного времени, первый отрезок хроникального настоящего является завязкой, третий — кульминацией, а аффективное время четвертого — трагическим финалом.

Если свести воедино все, сказанное до сих пор, то получится такая примерная схема структуры художественного времени в хронотопе *Кроткой*.

II

Анализ времени уже несколько раз ставил перед необходимостью говорить о поэтическом пространстве новеллы. Структура времени в целом дает возможность увидеть органическую взаимосвязь его с пространством в художественном единстве *Кроткой*, а кроме того, удивительную семантическую функцию пространства в раскрытии образа героини новеллы.

Если время *Кроткой* в целом — это, как было замечено, чистое перцептуальное время потока сознания, то ее пространство — это столь же чистое „приватное", почти „интимно-комнатное" пространство[20]. Оговорка „почти" относится в данном случае к специфическим отличиям фабульного и сюжетного пространства новеллы.

Нескольким часам, составляющим фабульное время, соответствует абсолютно замкнутьое комнатное пространство, в котором развертывается сюжетное событие и которое обозначено так же четко, как и время, в авторском предисловии и в самом начале новеллы: „он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся" (предисловие); „она теперь в зале на столе, составили два ломберных...", „подхожу и смотрю поминутно".

Специфической особенностью фабульного пространства является его, если можно так выразиться, эмоциональное безразличие: оно (пространство) на-

[20] Определения употреблены М. М. Бахтиным при анализе изменений хронотопа в античной биографии и автобиографии. С.: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, указ. соч., стр. 294.

звано, но не обрисовано. Интерьер фабульного действия приведен только в IV разделе первой главы в сугубо психологическом контексте, как один из поводов молчаливо нарастающего бунта Кроткой.

„Квартира — две комнаты: одна — большая зала, где отгорожена и касса, а другая — тоже большая, наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше. Киот мой с лампадкой — это в зале, где касса; у меня же в комнате мой шкаф, и в нем несколько книг, и укладка, ключи у меня; ну, там постель, столы, стулья.

Название „интерьер" можно применить к этому описанию с известной долей условности, ибо отдельные вещные детали не складываются в образ целого. Такой образ возникает, но не на основе предметного мира, а на основе того, что материальная скудость названных его элементов рождает в совокупности ощущение безликости, эмоционального безразличия и холодной отчужденности этого мира. Частое повторение определений „мой", „у меня" с единственным исключением — „наша комната общая", приоткрывает психологический смысл безликости пространства: эмоционально безразличное (нейтральное) для героя и относительно него, оно оказывается холодным, отчужденно-враждебным, как бы „недопускающим в себя" относительно героини и для нее.

Отмеченное качество интерьера — одно из проявлений функциональных различий фабульного и сюжетного пространства новеллы.

Фабульное пространство, о котором шла речь, структурно закреплено за ростовщиком. Оно неизменно, эмоционально нейтрально, лишено внутренней динамики и сконцентрировано, как и непрестанное, хаотичное движение в нем героя, вокруг единственно значащего центра — стола в зале, где лежит „она". Остановкам в фабульном времени, которые являются, как было сказано, выходами в реальное время, соответствуют остановки в беспрерывном хождении героя по своему замкнутому пространству, но не выходы за его пределы (конец II — начало III разделов первой главы; начало I раздела второй главы). Причем в обеих остановках пространственные координаты, в отличие от временных, не названы: они безразличны внутри комнатной замкнутости и не фиксируются потрясенным сознанием героя.

Сюжетное пространство, с одной стороны, шире фабульного, а с другой — точно так же замкнуто и неопределенно. Говоря о замкнутости, я имею в виду прежде всего тот факт, что событийный ряд развивается исключительно в приватно-комнатном пространстве: в кассе ссуд, а потом квартире ростовщика; в комнатах, где происходило свидание Кроткой с Ефимовичем; даже угол „у ворот" квартиры теток, где герой сделал предложение Кроткой, теряет приметы уличного пространства и „втягивается" в приватное. О замкнутости этого пространства можно говорить еще и в том смысле, что каждая из сценических площадок существует автономно, не складываясь в картину пространства и не давая ни топографии, ни „географии" его. В данном отношении *Кроткая* принципиально отличается от больших романов Достоевско-

го, действие которых большей частью или в наиболее важных моментах вынесено на улицы и площади города, а пространство которых всегда топографически точно.

Наконец, замкнутость сюжетного пространства новеллы выражается еще в изолированности, несводимости координат временного пространства. Прошлое, которое реально происходило в Петербурге („блестящий полк"; буфет театра, где собственно имел место инцидент, приведший к катастрофе, трем годам позора и даже дому Вяземского), в субъективно переживаемом пространстве героя — это столь отчужденное „там", что возникает иллюзия иного мира и места по сравнению с текущими. Равным образом, будущее связано для героя, как уже было сказано, с иным пространством — с Крымом в первоначальном „плане", с Булонью во втором.

Эти особенности сюжетного пространства открывают его громадное смыслообразующее значение в новелле: исходная установка героя — оградиться от людей стеной, жить „вдали от людей" или „вдали от прежних воспоминаний" — реализуется прежде всего как пространственное отчуждение. Так что отсутствие связей между отдельными площадками действия, изоляция в приватно-комнатной замкнутости без четкой ориентации в более широком реальном пространстве, известная неопределенность и неназванность последнего — все это черты пространственного выражения философско-этического отчуждения героя как основы его жизненной позиции.

Однако отчуждение — не только позиция, но и система жизненного поведения героя, последовательно осуществляемая им в настоящем. Выражением ее сущности становится динамика пространственного развития сюжетного настоящего, включающая в себя, с одной стороны, возведение ростовщиком преград между собою и женой, а с другой — сужение, ограничение ее пространственной свободы вплоть до полной изоляции даже внутри приватно-комнатной замкнутости.

Здесь следует вернуться к схеме времени, что позволит увидеть и единство хронотопа произведения, и вместе с тем функциональные отличия „хроноса" и „топоса" в поэтическом единстве.

Настоящее сюжетного времени, как явствует из схемы, от начала до конца построено на „бунте" героини. В терминологии героя „бунт" — это внутренее сопротивление, нравственная независимость личности, скрытое этическое неподчинение, даже если оно не выливается в открытый протест. Именно внутренний протест девушки обратил на нее внимание закладчика, став завязкой событийного ряда и сюжетного времени: „Так как она приходила уже после вчерашнего бунта, то я встретил ее строго" (I раздел первой главы; подчеркнуто Достоевским). Внешней приметой бунта Кроткой является выражение ее лица и глаз. Первый бунт: „Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но — как загорелись!" „Вспыхивает", т.е. бунтует, Кроткая во все приходы в кассу ссуд. Позднее выражением вну-

треннего бунта становится молчание и „дурная улыбка": „Сначала спорила, ух как, а потом начала примолкать, совсем даже, только глаза ужасно открывала, слушая, большие, большие такие глаза, внимательные. И [...] и кроме того, я вдруг увидал улыбку, недоверчивую, молчаливую, нехорошую" (III раздел первой главы). „Бунт и независимость" — доминанта поведения героини в доме мужа (IV раздел первой главы), так что открытый бунт кульминации сюжетного времени (V - VI разделы первой главы) — закономерное их следствие. После болезни внешним выражением внутреннего несломленного протеста становится молчаливое игнорирование мужа (I раздел второй главы) и „строгое удивление" ее взгляда (II раздел второй главы). „Сгранная улыбка" Кроткой в момент перед самоубийством становится в таком случае верным признаком бунта, а само самоубийство — не актом отчаяния измученной слабой женщины, а единственной формой протеста, внутреннего сопротивления личности, которой „некуда было идти", нельзя было отстоять себя даже самоотчуждением.

По этической доминанте („бунт") настоящее сюжетного времени новеллы неизменно относительно героини, а настоящее сюжетного пространства — динамично и подвижно, зримо выражая трагедию утеснения ее, „припирания к стене".

Брошенное героем вскользь замечание — „Дело в том, что выходить из квартиры она не имела права. Без меня никуда, таков был уговор еще в невестах" — обозначает изначальное ограничение пространственной свободы героини весьма узкими и стеснительными рамками. Безвыходная ситуация заставила Кроткую согласиться на „уговор": „Вот с этой-то улыбкой я и ввел ее в мой дом. Правда и то, что ей уж некуда было идти". Подчеркнутый оборот — не случайная обмолвка в устах ростовщика, а четкое определение ролей и положения обоих героев в общем приватном пространстве (напомню описание интерьера). Поэтому, когда героиня попыталась „выдавать деньги по-своему", произошла не только ссора, но последовало новое ограничение свободы: „Тогда я, вовсе не возвышая голоса, объявил спокойно, что деньги мои, что я имею право смотреть на жизнь моими глазами, и — что когда я приглашал ее к себе в дом, то ведь ничего не скрыл от нее" (подчеркнуто Достоевским). И дальше: „[...] опять прежним спокойным голосом прямо объявил, что с сих пор лишаю ее участия в моих занятиях. Она захохотала мне в лицо и вышла из квартиры". „Лишение участия в занятиях", т.е. отделение от кассы ссуд, еще более психологически сузило пространственное положение героини, а потому ее самовольные отлучки из дому — безмолвный, но открытый бунт.

После ночной сцены с револьвером пространство, отведенное закладчиком для Кроткой внутри комнатной замкнутости, сужается недвусмысленно и катастрофически. „Возвратясь домой, я велел поставить кровать в зале, а ширмами огородить ее". Теперь приватное пространство героини строго

обозначено ее, отграниченными в доме мужа, местами и вещами: „Когда она встала совсем, то тихо и молча села в моей комнате за особым столом, который я тоже купил для нее в это время...” Кровать, огороженная ширмами, и особый стол — это существование „на аршине пространства”, как говорил Родион Раскольников, в мире абсолютного безмолвия и холодной отчужденности, безысходной и непроницаемой. Единственной опорой при таком существовании остается неприкосновенность внутреннего „я” личности. Порыв героя, когда „пелена вдруг упала”, был переполнен стремлением разом смести все воздвигнутые ранее преграды, в том числе и внутренние, потенциально требуя такого же бурного и безграничного взрыва любви, который нес в себе.

Сам по себе этот порыв искрен, рожден потрясенным, но не до конца понятым, ощущением внутреннего страдания другого человека и потому очеловечивает, гуманистически реабилитирует героя, который без такого порыва остался бы только новым вариантом подпольного типа, ростовщиком, „цитующим Гете”. Но для Кроткой, последовательно пережившей отвергнутые „искания любить”, недоверчивое удивление, презрение к мужу, страстный бунт против него и, наконец, холодное безразличное самоотчуждение, для нее такой порыв обозначал только посягновение на ее последнюю опору „на аршине пространства” — на ее „я”. Поэтому любовь мужа не разрушает изолирующую ее стену отчуждения, а лишает даже этого последнего „аршина”. По той же причине перемещение в пространстве (Булонь) не меняет положения Кроткой в нем. Героиня в последнюю минуту своей жизни стоит у стены и в прямом, и в переносном значении. Поэтому ее самоубийство — выбросилась из окна с образом в руках — приобретает в контексте сюжетного пространства поразительный, почти символический смысл: Кроткая ценою жизни вырвалась из замкнутости в широкий и безграничный мир. Нарастающее сужение сюжетного пространства достигло предела, точки, и в ней взорвалось беспредельностью, осознанным „выпадением” личности из реального пространства, в котором для нее нет места.

Динамика сюжетного пространства, таким образом, обнаруживает трагедию героини, становится зримыми вехами ее нарастания и разрешения. В связи с этим осознание причин и сути трагедии героем приводит к качественному изменению масштабов и параметров его представления о будущем в обоих вариантах — апокалипсическом и „райском”. Симптоматической деталью последнего можно считать абсолютную свободу Кроткой, которая в мечтательном воображении героя предстает именно в запрещенной при жизни пространственной ситуации: „И если б и другого полюбила — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...” А апокалипсическое будущее развернуто уже во вселенском, почти космическом пространстве, таком же мертвом и безмолвном в своей безграничности, как то узко-приватное, где стоят ботиночки Кроткой, „точно ждут ее”. Воз-

никающая здесь амбивалентность вселенского и приватно-комнатного делает практически бессмысленным само понятие пространства и, совпадая с аналогичными явлениями в поэтическом времени, обозначает границу хронотопа *Кроткой.* Притом субъективно-психологическая замкнутость имманентного времени и приватного, интимно-комнатного пространства предопределяют жанровый характер хронотопа именно как новеллистического, ибо распад замкнутости хронотопа обуславливает не его перерастание, а конец целостности.

Анализ хронотопа *Кроткой* позволяет сделать некоторые выводы относительно ритма новеллы.

Прежде всего оказывается, что время и пространство обладают каждое своим имманентным ритмом.

Пульсирующий ритм настоящего в сюжетном времени новеллы, как показывает предложенная схема, основан на чередовании отрезков замедленного и ускоренного темпа. Четыре отрезка хроникального настоящего замедляют сюжетное время хроникой соответственно 2-х дней в первом, 3-х во втором, 13-ти в третьем и 6-ти в четвертом (I - II разделы, V - VI разделы I главы, II - III разделы II главы). В остальных главах — III - IV разделы I главы и I раздел II главы — движение настоящего ускоряется. Притом каждый из четырех „медленных" отрезков имеет свой автономный и изменяющийся темп временного развития. Наконец, 24 дня жизни героев, представленные хроникальным настоящим указанных четырех отрезков, — это островки в море почти абсолютного молчания, которое закладчик сделал законом существования. Тогда ритм сюжетного времени новеллы включает в себя еще и чередование „диалогичного" и „молчаливого" времени или, по-другому, „сценично-хроникального" и „монологично-суммарного" времени.

Ритм пространства тоже пульсирующий, но основан на чередовании или стыке замкнутых площадок сценического действия и провалов (пространственных „пустот" или „неопределенностей") между ними. Например, сюжетное настоящее I раздела I главы — это касса ссуд, куда приходит героиня, а конца раздела — неназванное и неизвестное пространство за ее пределами, где герой узнавал „подноготную" о своей будущей жене. II раздел I главы развивается на узкой площадке „у ворот", где ростовщик делает предложение Кроткой, а III раздел — в суммарно-неопределенном пространстве, в котором условно назван только дом теток героини. И т.д.

Ритм пространственного настоящего может быть обозначен как толчкообразное сокращение пространства Кроткой внутри приватно-комнатной замкнутости, вызывающее каждый раз протестующую реакцию героини, в том числе и пространственную.

Однако автономные ритмы времени и пространства соотнесены в единстве хронотопа. Их ритмическая соотнесенность определяется прежде всего тем, что время и пространство структурно закреплены соответственно за героем и Кроткой, т.е. структура времени новеллы и его динамика обуслов-

лены психологическим порядком мыслей ростовщика и этот порядок выражают, а динамика пространства реализована как изменение жизненного пространства героини, будучи овнешнением ее трагедии.

Дальше. Прошлое время и пространство отчуждены в сознании закладчика, но неподвижно довлеют над ним, а Кроткая инициативно „вносит" их в сюжетное настоящее времени и пространства. Будущее, напротив, не существует для героини, ибо пространственно-временная протяженность настоящего в относительно бесконечную перспективу лишает смысла понятие будущего. Герой бурно вносит его в настоящее, невольно провоцируя отказ Кроткой от его „плана" — ее самоубийство.

Настоящее сюжетного времени этически подвижно, изменчиво, выражая психологический порядок потока сознания героя, но этически неизменно, имея в виду „бунт" героини как доминанту ее времени. Настоящее сюжетного пространства этически неподвижно и безразлично относительно героя, но катастрофически развивается относительно героини.

Такого рода ритмическая соотнесенность времени и пространства создает гармоническую уравновешенность хронотопа в том смысле, что напряженный, неудержимо стремящийся к катастрофе, почти аффективный ритм его развития сохраняется на любом и каждом этапе. Поэтому есть все основания отнести к ритму слова, сказанные Генрихом Беллем о времени у Достоевского: „Толстой даже и в самом коротком из своих рассказов сохраняет долготу дыхания, у Достоевского оно короткое до бездыханности"[21].

Задыхающийся ритм *Кроткой* граничит с бездыханностью в ее трагическом финале, таком вселенском, что теряют смысл сами понятия времени и пространства. Но с другой стороны, финальное совпадение параметров сюжетного времени и пространства с головокружительным возвращением к неумолимой замкнутости фабульного пространства и столь же неумолимому течению реального времени замыкают хронотоп новеллы как гармоническое в эстетическом отношении целое. Так создается структурно прочная основа динамики хронотопа *Кроткой*. Так, иными словами, реализуется интегральная функция ритма в ее структуре.

Анализ хронотопа позволяет сделать еще один вывод.

Н. К. Гей пишет: „Проблема времени в конечном счете и есть проблема причинности, взаимообусловленности, связи событий, действий и их результатов. Лейбниц и Кант выдвинули, а Эйнштейн научно реализовал идею сведения временного порядка к причинному"[22]. Искусство, как показывает *Кроткая*, открыло эту внутреннюю связь времени-пространства с причинностью и реализовало ее раньше, чем осмыслила и доказала научно-теоретическая мысль. Ведь в новелле Достоевского существование временного порядка

---

[21] Цит. по кн.: Т. Мотылева, указ. соч., стр. 391.

[22] Н. К. Гей, *Художественность литературы*, указ. соч., стр. 269.

как причинного является исходным фундаментальным основанием событийного ряда (попытки героя выяснить истину), а также обоснованием возникновения самого произведения. Потому-то „психологический порядок" реализуется во внутреннем мире новеллы как пространственно-временной, структура времени оказывается динамической структурой этического содержания произведения, а хронотоп новеллы — развертыванием ее сюжета.

Кроме того, адекватность пространственно-временного порядка причинному в *Кроткой* может служить еще одним моментом, расшифровывающим знаменитые слова Эйнштейна о том, что Достоевский дает ему больше, чем любой другой мыслитель, больше, чем Гаусс.

THE STRUCTURE OF TIME AND SPACE IN DOSTOIEVSKY'S SHORT STORY *KROTKAIA* (*THE MILD*)

The poetics of short-story chronotopos

by

RITA PODDUBNAIA

Summary

The author of the article, taking into consideration the role of chronotopos in the poetics of the work, analyses the structure of time and artistic space of *The Mild*; she specifies thanks to this analysis the ethic-philosophical problems of the work, evolution of heroes and the genre of "fantastic story" of Dostoievsky.

The short-story character of chronotopos is manifested in the structure of artistic time of *The Mild* based on the mutual and complex juxtaposition of two levels: fiction time (several hours in the course of which the hero "gathers his thoughts") and the time of action (the time of the course of events contained in the memories of the hero). "Standstills" in the fiction time are the evidence of inclusion of the real objective time, independent of the subjective course of thoughts of the hero and that is why they allow to define the open time of the short story. The time of action of *The Mild* is a perceptive time of the stream of consciousness in which the notions of "the past", "the present", "the future" contain the ethic-psychological content, and the juxtaposition of these notions explains the tragedy of alienation of the hero from "the underground" and his dissimilarity in comparison with the hero of "Notes from the underground".

The tragedy and the mutiny of the heroine, realized in the poetics of the catastrophic short story narrowing of its space to the situation as a deadlock ("In front of the wall") and eradication of her closed world for the price of her own life.

The analysis of rhythmic organization of time and space confirms the genre, that is short story character of *The Mild*.