

Рита Поддубная

Этические функции образа Сони Мармеладовой и их художественное обоснование в структуре "Преступления и наказания"

Studia Rossica Posnaniensia 7, 33-52

1975

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.

РИТА ПОДДУБНАЯ
Харьков

ЭТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ОБРАЗА СОНИ МАРМЕЛАДОВОЙ И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОСНОВАНИЕ В СТРУКТУРЕ ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ

У читателей и критиков *Преступления и наказания* не вызывает сомнений та решающая роль, которую играют идеологические „бои” главного героя с Соней и Свидригайловым в его философско-этических исканиях. Значение этих идейных дуэлей подчеркнул Достоевский в черновиках к роману: „Свидригайлов — отчаяние, самое циническое. Соня — надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников)”¹. Приведенная черновая заметка со всей очевидностью показывает, с одной стороны, функциональную равнозначность боев Раскольникова с Соней и со Свидригайловым, а с другой — принципиальное различие их этического содержания. Равно вненормативные, этика и система поведения Сони и Свидригайлова диаметрально противоположны с точки зрения реальных этических законов социально-исторической действительности (истины-реальности) и с точки зрения гуманистических законов абсолютной справедливости (истины-справедливости), а следовательно предлагают разные критерии оценок и самооценок для Раскольникова. Этическая противопоставленность идейных противников Раскольникова при их функциональной равнозначности для философского эксперимента центрального героя реализована в поэтике романа постоянной соотносительностью образов Сони и Свидригайлова при качественных отличиях микроструктуры этих образов.

В организующем идейно-художественную структуру *Преступления и наказания* философском эксперименте Раскольникова Соня существует как этический оппонент, а Свидригайлов — как идеологический, единственный из героев романа не только равный главному по характеру, принципам и масштабам мышления (таким является и Порфирий Петрович²), но и про-

¹ Из архива Ф. М. Достоевского. „Преступление и наказание”. *Неизданные материалы*. Подготовил к печати И. И. Гливенко, Москва—Ленинград 1931, стр. 216. В дальнейшем называю сокращенно: И. И. Гливенко.

² Р. Н. Поддубная, *Образ Порфирия Петровича в художественной структуре романа*

тивопоставляющий ему целостную этико-философскую систему. Соня функционирует в романе только как оппонент, Свидригайлов же — и как деятель, практически реализующий свою идеологическую систему. Естественно, что Свидригайлов широко показан именно в конкретной этической практике, тогда как Соня существует в эстетической реальности романа вне своего социально-эмпирического бытия, лишь в этической плоскости. Такое разграничение может привести к нарушению реалистической достоверности образа, что и нашло выражение в мнении большинства исследователей о схематизме и авторской заданности образа Сони, „большое реалистическое содержание” которого исследователи фактически исчерпывают предысторией героини, ее социальной судьбой³. Однако микроструктура образа показывает, что такое разграничение не абсолютно и не ведет к разрушению реалистического типа, но является необходимым условием достоверности характера и поведения героини для данной эстетической реальности.

Исследователи *Преступления и наказания* до сих пор не обратили должного внимания на то, что обстоятельства повседневного существования Сони известны по рассказам других лиц, но остаются за пределами художественной реальности произведения. Они обуславливают судьбу героини, но не являются предметом изображения. Постоянное присутствие их в другой, неизображенной в романе, части Сониной жизни дает о себе знать двусмысленностью ряда деталей и выразительными оговорками. Такова, например, заминка Катерины Ивановны, приказывающей Полечке привести Соню к умирающему отцу: „Если не застанешь дома, все равно, скажи, что отца лошади раздавили и чтоб она тотчас же шла сюда ... как воротится”⁴. Обозначенный многоточием намек на обстоятельства профессиональной практики придает двойной смысл и, казалось бы, нейтральной фразе Полечки: „Идет! на улице встретила!” (V, 192). Второй смысловой оттенок усиливается из-за „уличного” наряда пришедшей Сони. Все героини романа, включая и Соню, столь устойчиво и неизменно держат „в уме” ее профессиональную принадлежность, что это порождает дополнительные психологические реакции на самые обыденные поступки и ситуации. „Сначала Раскольников указал было ей место в углу дивана, где сидел Зосимов, но, вспомнив, что диван был слишком фамильяр-

Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”, „Вопросы русской литературы” 1971, вып. I (16), стр. 48 - 58.

³ В. Ермилов, Ф. М. Достоевский, Москва 1956, стр. 151 - 153; М. С. Гус, *Идеи и образы Достоевского*, Москва 1962, стр. 295 - 299; Г. М. Фридлендер, *Реализм Достоевского*, Москва—Ленинград 1964, стр. 187; Л. Гроссман, Ф. М. Достоевский, Москва 1965, стр. 353; Г. Н. Пospelов, *Достоевский и реализм русских романов 1860-х годов*. В кн.: *Достоевский и русские писатели*, Москва 1971, стр. 153 - 159.

⁴ Ф. Достоевский, *Собрание сочинений в 10-ти томах*, т. V, Москва 1956 - 1958, стр. 188. В дальнейшем том и страница этого издания указаны в тексте статьи.

ное место и служит ему постелью, поспешил указать ей на стул Разумихина” (V, 245). Количество примеров можно увеличить. „Соня дала свой адрес и при этом покраснела” (V, 251). Удивившийся случайному соседству и еще не знакомый с нею Свидригайлов прощается с девушкой у дверей квартиры: „Ну-с, пока до свидания. Соня не ответила; дверь открыли, и она проскользнула к себе. Ей стало отчего-то стыдно, и как будто она оробела” (V, 254). Раскольников, впервые придя к Соне, проходит в комнату, „стараясь не глядеть” на нее: „Вся краска бросилась в ее бледное лицо, и даже слезы выступили на глазах. Ей было и тошно, и стыдно, и сладко ...” (V, 327). Соне очень неловко сидеть перед столом с разложенными Лужиным кредитками: „Ей вдруг показалось ужасно неприличным, особенно ей, глядеть на чужие деньги” (V, 388; подчеркнуто Достоевским. — Р. П.). И т.д. Таким образом, добавочный психологический компонент устойчив, он определяет отношение некоторых героев к Соне (например, Пульхерии Александровны) и служит обоснованием отдельных сюжетных ситуаций (например, обвинения ее Лужиным в воровстве).

Подобного рода детали и ситуации создают второй план образа героини, который остается в „подтексте”. Его содержание раскрывается постоянным для всего Сониного второго плана мотивом „уличности”, которым образ героини подключается к ряду портретных зарисовок и „физиологических” сцен, разбросанных по всему роману. В литературе неоднократно отмечено, что первый портрет Сони в уличном наряде почти полностью повторяет описание уличной певицы из VI главы II части. Такие, по точному замечанию Н. М. Чиркова, „эмоционально-акцентированные повторы” придают „широту социального масштаба и социального объема” теме проституции в романе ⁵. Кроме того, они закрепляют типичность социальной судьбы Сони, а главное — дают аналог ее каждодневного социального существования ⁶.

Аналог приобретает характер закона, социально-этического императива, благодаря тому, что эпизод с уличной певицей в художественной структуре романа становится чрезвычайно масштабным по смыслу. Прежде всего как символ толкует его (эпизод) Раскольников, в восприятии которого изображена вся сцена.

— Любите ли вы уличное пение? — обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолодому, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. — Я люблю, — продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, — я люблю, как поют под шарманку

⁵ Н. М. Чирков, *О стиле Достоевского*, Москва 1967, стр. 80 - 85.

⁶ Не случайно сходными в описаниях являются не собственно портреты (кстати, портрета уличной певицы нет), а детали одежды — цветное платье, кринолин, перчатки, соломенная шляпка с пером огненного цвета. Эти детали передают и профессиональную принадлежность девушек, и подчеркивают невероятную нищету обеих.

в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледнозеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают..." (V, 163).

Нетрудно заметить, что для Раскольникова в данном случае, как и во многих других, конкретный пример нищеты, болезни и отчаяния становится ярчайшим проявлением законов и норм жизни „бедных людей” в столице российской империи, т.е. символом ненормального, противоестественного и в этом смысле фантастического Петербурга⁷. Этот символ внутренне противопоставлен другой символической ипостаси Петербурга — „великолепной панораме” Дворцовой набережной и Исаакия (V, 120). Два мира, одинаково бесчеловечных и противоестественных, но бесконечно враждебных друг другу, создают в совокупности образ города-фантома, в котором нет места ничему здоровому, живому и человеческому, но который олицетворяет собою весь „петербургский” период развития русского общества и рожденные им типы. Субъективность символа, оба воплощения которого возникли в сознании Раскольникова, позволяет четко определить позицию героя: „необъяснимый” для него холод официального, парадного Петербурга вполне разъяснен в структуре романа любовью героя к Петербургу униженных и оскорбленных, любовью тоскующей и бунтующей⁸. В то же время символ выведен за пределы только субъективного восприятия Родиона. Во-первых, к нему (символу) внутренне тяготеет та обобщающая характеристика, которую дает Петербургу Свидригайлов:

Это город полусумасшедших. Если б у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы сделать над Петербургом драгоценнейшие исследования, каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу

⁷ Еще в 1923 году И. И. Лапшин заметил, что Достоевский создает ощущение фантастичности не тем, что вносит в неправдоподобное массу бытовых реалий, а тем, что „отнимает иногда известную долю чувства реальности при восприятии будничной обстановки” (И. И. Лапшин, *Эстетика Достоевского*, Берлин 1923, стр. 81). Современный исследователь замечает, что фантастический колорит возникает в тех случаях, когда герой бьется над коренными проблемами бытия и „наиреальнейшая обстановка начинает просвечивать, и через нее становятся видными космические коллизии” (Б. Г. Кузнецов, *Этюды об Эйштейне*, Москва 1970, стр. 128, 145 - 146). О дуплановости пейзажей Достоевского см. также: Ф. И. Евнин, „*Живопись*” *Достоевского*. „Известия АН СССР” (Отделение литературы и языка) 1959, т. XVIII, вып. 2, стр. 131 - 148; Н. М. Чирков, указ. соч., стр. 80 - 106; А. В. Чичерин, *Идеи и стиль*, Москва 1968, стр. 214 - 217.

⁸ В критической литературе долго утверждалось, что символическая панорама Петербурга содержит намек, полностью не разъясненный текстом романа. См., например: В. Б. Шкловский, *За и против. Заметки о Достоевском*, Москва 1957, стр. 216; Ф. И. Евнин, *Роман „Преступление и наказание*. В кн.: *Творчество Достоевского*, Москва 1959, стр. 141. Но и те аргументы, которыми В. Я. Кирпотин переводит смысл видения над Невой в план выражения политических разочарований Раскольникова в идеалах 1840-х годов, выглядят спорными и необязательными. См.: В. Я. Кирпотин, *Разочарование и крушение Родиона Раскольникова*, Москва 1970, стр. 40 - 46.

человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем (V, 487).

Во-вторых, — и это главное — варианты символа Петербурга-фантома неоднократно повторяются в художественном творчестве и публицистике Достоевского, начиная с рассказа *Слабое сердце* и кончая романом *Подросток*.

Подключение образа Сони Мармеладовой к этому широчайшему обобщению прежде всего открывает глубину страдания, символом которого стала Соня — „вечная Сонечка, пока мир стоит!”, а с другой стороны — делает образ и судьбу Сони одним из частных, конкретных проявлений заключенного в символе-обобщении закона. Но в таком случае и все остальные образы и сцены, раскрывающие символику нищего Петербурга-фантома, а именно, эпизод с пьяной девушкой на Конногвардейском бульваре, сцена с Дуклидой, с Катей, поющей в трактире для Свидригайлова, и т.д. — все они становятся аналогом повседневного существования Сони. Этот постоянно присутствующий на всем протяжении романного действия, как бы „мерцающий” социальный фундамент позволяет избежать изображения в романе Сони-проститутки, как художественно лишнего, ничего не добавляющего ни к характеру, ни к судьбе героини, и делает художественно достаточным для социальной верности и глубины образа отдельных профессиональных примет быта. Одновременно такие „мерцающие меты” оказываются единственным условием художественной реальности того, что социальное существование героини остается внешним атрибутом по отношению к ее характеру. Профессия наложила отпечаток только на материальное окружение и быт Сони. Показательно, что при всем сходстве внешнего облика Сони и уличной певицы, у Сони — „разукрашенный по-уличному” костюм, а у той — „уличный голос”. „Мерцающий” социальный фундамент позволяет, не нарушая социальной глубины и типичности образа, реализовать его в романном действии вне конкретного социально-эмпирического быта, но лишь в тех связях и обстоятельствах, в которых Соня предстает как жертвующий собою ради спасения других или безвинно страдающий человек. Таков истинный смысл замечания В. Я. Кирпотина: „Соня сама по себе остается в добре, зло относится к миру”, хотя для исследователя это замечание было только эмоциональным аргументом в полемике с Д. Мережковским⁹.

Такого качества „избирательное” изображение Сони в эстетической реальности романа является единственной гарантией художественной достоверности ее функции — функции судьи главного героя. Вместе с тем оно позволяет Достоевскому не раскрывать глубочайшее противоречие, заложенное в характере и поведении Сони. Обозначенное как „протivoестественность” оно становится вторым, наряду с „уличностью”, ведущим мотивом героини в художественной системе романа.

⁹ В. Я. Кирпотин, указ. соч., стр. 143.

Мотив противоестественности возникает в портретных зарисовках героини: первому и единственному описанию „уличной” Сони (V, 192) в романе противостоит несколько описаний ее как забитого, робкого и предельно униженного ребенка (V, 244 - 245, 247, 337). Мотив подкрепляется интерьером Сониной комнаты, поражающей не столько „видимой бедностью”, сколько „уродливостью” (V, 327 - 328). Этот мотив имеет двойное значение. Прежде всего он подчеркивает противоестественность судьбы и положения Сони, вынужденной преступать нравственность и человечность во имя высших принципов нравственности и человечности, и в этом глубочайший обличающий смысл его. Но не менее противоестественно сосуществование в характере героини черт проститутки и ребенка, что чревато или раздвоением личности, или — что обязательнее — взаимопроникновением сторон с образованием, в конце концов, уродливого характера. Невероятность стабильного сохранения такого характера и мировосприятия, как у Сони, четко сформулировал Раскольников, пытаясь найти жизненные истоки, создавшие такой феномен:

Что же поддерживало ее? Не разврат же? Весь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце: он это видел; она стояла перед ним наяву [...] Ей три дороги, — думал он: — броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце. [...] Последняя мысль была ему всего отвратительнее; но он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток, а потому и не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее (V, 336).

„Последний выход” представлялся наиболее вероятной и социально наиболее закономерной перспективой Сониного характера и поведения не только герою, но и автору романа, который первоначально намеревался показать героиню „простым и забитым существом”, „грязной и пьяной с рыбой”; Раскольников „встречает раз ее промышляющую. Скандал на улице. Она украла”¹⁰.

Неестественность автономного сосуществования в характере героинь Сониной судьбы противоположных начал привела к переоценке образа „падшей женщины” в русской литературе конца XIX — начала XX века¹¹. Но для эстетической реальности *Преступления и наказания* такое сосуществование

¹⁰ И. И. Гливенко, стр. 87, 163.

¹¹ Произведения Чехова, Куприна, Горького и других сосредоточили внимание на том, как далеко зашел процесс обездуховливания в „падшей” женщине, процесс разрушения ее личности. Элемент спора с Достоевским, увидевшем святую в блуднице, заключен в преимущественном внимании к аспекту, сознательно затушеванному писателем, но доминирующему в реальности. Однако говорить о большей типичности героинь Куприна, Чехова или Горького не приходится, так как они изображены (сравнительно с героинями Достоевского) в разных плоскостях бытия, каждая из которых художественно и этически исключает остальные. Преодолеет оба вида односторонности Л. Толстой, показав в Катюше Масловой сложное сочетание вульгарности и духовности, профессионализма и человечности.

в одном человеческом облике проститутки и чистого ребенка было необходимым условием достоверности образа Сони, живущей по законам истины-реальности, а относящейся к себе и к другим по законам истины-справедливости. Такая система мировосприятия „в высшем смысле” реальна и истинна, поскольку основана исключительно на законах гуманности. В этом отношении Соня, действительно, „верит в некий исконный, изначальный, глубинный смысл жизни, высокий смысл человеческого бытия”; действительно, „как бы вырывается из современности, из реальности”; на самом деле „является человеком будущего, в своей полной, ничем не искаженной красоте, даже и невозможной в современном мире”¹². Но мировосприятие на основании истины-справедливости в мире, живущем по законам истины-реальности, оказывается не только не всегда объективно справедливым, но общественно опасным и разрушительным для самой личности. Не замечать данную сторону образа Сони, как получилось в цитированной статье К. И. Тюнькина и в работе В. Я. Кирпотина, нельзя. Нельзя потому, что личность, игнорируя законы конкретной социально-исторической реальности (даже по причине их гуманистической несостоятельности), вынуждена встать вне или над этими законами, что объективно ведет либо к абсолютизации своеволия, либо к интеллектуальному и практическому непротивленчеству. Далекое не случайно, что гневную отповедь Раскольникова вызывает не гуманистическая основа поведения и веры Сони, а пассивность и практическая безрезультатность ее позиции. Столь же не случайно писатель заставил героиню пройти через осознание своей несостоятельности. После обвинения Лужиным в воровстве с Соней „началась истерика”. „Соня, робкая от природы, и прежде знала, что ее легче погубить, чем кого бы то ни было, а уж обидеть ее всякий мог почти безнаказанно. Но все-таки, до самой этой минуты, ей казалось, что можно как-нибудь избежать беды — осторожностью, кротостью, покорностью перед всем и каждым. Разочарование ее было слишком тяжело” (V, 421 - 422). Но пережитое „слишком тяжелое разочарование” не влечет за собою перемен в мировосприятии героини, и надежда Раскольникова на пробуждение в ней критического сознания — „Ну-тка, Софья Семеновна, посмотрим, что вы станете теперь говорить!” — оказалась напрасной. Бог и вера в чудо и до, и после „пережитого разочарования” остаются для Сони единственной реальной силой, которую она может противопоставить „царяющему злу”.

— Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет, — сказал Раскольников...

— Ох, нет, нет, нет! — И Соня бессознательным жестом схватила его за обе руки, как бы упрашивая, чтобы нет.

[...]

— Ну, а коль вы, еще при Катерине Ивановне, теперь заболаете и вас в больницу свезут, ну что тогда будет? — безжалостно настаивал он.

¹² К. И. Тюнькин, *Бунт Родиона Раскольникова*. В кн.: Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, Москва 1966, стр. 23, 26 - 27; В. Я. Кирпотин, указ. соч., стр. 141 - 155.

— Ах, что вы, что вы! Этого-то уж не может быть! — и лицо Сони искривилось страшным испугом.

— Как же не может быть? — продолжал Раскольников с жесткой усмешкой, — не застрахованы же вы? Тогда что с ними станется? ...

— Ох, нет! ... Бог этого не попустит! — вырвалось, наконец, из стесненной груди у Сони. Она слушала, с мольбой смотря на него и складывая в немой просьбе руки, точно от него все и зависело.

[...]

— С Полечкой, наверно, то же самое будет, — сказал он вдруг.

— Нет! нет! Не может быть, нет! — как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто вдруг ее ножом ранили. — Бог, бог такого ужаса не допустит!.

— Других допускает же.

— Нет, нет! Ее бог защитит, бог! — повторяла она, не помня себя (V, 332 - 334).

После скандала на поминках, только что ощутив полную беспомощность и незащитность перед лицом наглой и злой силы, Соня по-прежнему не решается ответить на вопрос: „Кому на свете жить: Лужину или Катерине Ивановне?“, потому что „божьего промысла знать не может“ (V, 425 - 426). Иными словами, Соне не афферентен не только чужой, но даже собственный социальный опыт, именно в силу его социальности и, следовательно, бесчеловечности¹³. В таком случае этическая система личности неизбежно должна быть вне- и надсоциальной и опираться на вневличную, внесоциальную, внеисторическую и абсолютную силу, какой неизбежно оказывается бог. Следовательно, гуманистическая этика Сони может быть только и исключительно „божьей правдой“ и потому, что религия — единственная опора духовности в бездуховном мире¹⁴, и потому, что религия считает реальным „чудо“, то

¹³ Понятие обратной или санкционирующей афферентации ввел проф. П. К. Анохин для обозначения саморегулирования живого организма в рефлекторных процессах на основании опыта. (См.: П. К. Анохин, *Проблема центра и периферии в современной физиологии нервной деятельности*. В кн.: *Проблема центра и периферии*, Горький 1935, стр. 52 - 66). Современная наука говорит об универсальности принципа обратной связи для любых организованных систем, в том числе и особенно — для общественных систем и поведения человека в них (см.: Н. Винер, *Кибернетика*, Москва 1968, стр. 43 - 71, 73; Г. Клаус, *Кибернетика и общество*, Москва 1967; А. Н. Кочергин, *Моделирование мышления*, Москва 1969, стр. 103 - 115 и мн. др.). Поэтому можно экстраполировать понятие афферентности на социально-психический механизм организации человеком своего общественного бытия. В литературоведческом анализе предложил использовать термин и понятие Ю. Филипьев в книге *Творчество и кибернетика* (Москва 1964, стр. 14 - 15). В данной статье понятием афферентность обозначено саморегулирование поведения, действий и сознания человека на основании своего или чужого социального, психологического, идеологического и т.д. опыта.

¹⁴ „Религия — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков“ (К. Маркс, Ф. Энгельс, *Собрание сочинений*, т. I, стр. 415). Необходимая в творчестве и миропонимании Достоевского связь между высшей справедливостью и правдой Христа убедительно проанализирована в статье А. Латыниной: *Достоевский и гуманизм*“ (в кн.: *Некоторые вопросы истории и теории эстетики*, вып. 2., Москва 1968, стр. 98 - 99), а также в книге *Идеи социализма в русской классической литературе* (Ленинград 1969, стр. 364 - 373).

есть благоприятное изменение обстоятельств вне зависимости от объективной социально-исторической реальности, причем подкрепляет надежду на „чудо” абсолютностью авторитета бога.

Подобная этика дает необычайно прочную опору существования для личности, но одновременно отрывает ее от действительности, подменяет верой работу сознания, ведет к фанатизму. Соня — фанатик идеи не меньше, чем Раскольников. Но в отличие от героя, подвергающего весь мир и свою теорию беспощадному анализу, постоянно экспериментирующего над собою и людьми, Соня — слепой фанатик, который самое рассуждение расценивает как посягновение на авторитет, как сомнение в символе веры, а потому исключает рассуждение, анализ из своей жизни и мышления. Сверхличная, императивная, авторитарная этика Сони, с одной стороны, дает ей — слабенькой женщине и бесконечно униженному существу — стойкость, силу, беспредельную деятельную доброту и несгибаемость в конкретных обстоятельствах, относительно близких ей людей. Но с другой стороны, та же этика делает ее бесконечно слабой в том более широком смысле, в котором идет авторский художественный эксперимент: Соня не только не переделает мир, но и не претендует на такую роль, как заведомо человеку не принадлежащую; Соня не переделает и себя, поскольку не осмеливается себя и человеком-то считать, а потому ее деятельная доброта оборачивается бесконечной, покорной и молчаливой жертвенностью. В результате возникает образ личности, оттенок болезненности, ненормальности, которой не снят автором романа ¹⁵. Известная уродливость личности Сони в художественной структуре романа также составляет одно из оснований достоверности той силы ее нравственного воздействия, которая позволяет героине выполнить в романе роль судьи Родиона Раскольникова.

Любопытно отметить, что в последующем творчестве Достоевский дважды исследовал и сущность личности „положительно прекрасного” человека, и его практические возможности в реальном мире. При этом эволюция от князя Мышкина к Алеше Карамазову шла по линии утверждения не только здоровой плотскости героя, но и его силы, погруженности в конкретную социальную действительность; по линии утверждения в герое и глубокого интеллекта, и способности результативно действовать в реальном мире. Пожалуй, можно

¹⁵ Раскольников неоднократно замечает, что поступать, как Соня, человек в здравом уме не может: „Разве так можно сидеть над погильею, прямо над смрадною ямой, в которую ее уже втягивает, и махать руками и уши затыкать, когда ей говорят об опасности? Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признаки помешательства?” (V, 336). Атмосфера авторского описания цитированной сцены подтверждает правоту Раскольникова, который в определении „юродивая” вкладывает смысл не „святая”, а „помешанная”, „ненормальная”. Интересно заметить в данной связи, что Соня видит привидения (галлюцинирует): „Я по улице шла, там подле, на углу, в десятом часу, а он (отец — Р. П.) будто впереди идет. И точно как будто он” (V, 329).

говорить о том, что окончательно положительный герой Достоевского сложился не в результате погружения Сони в реальную социальную действительность (Мышкин), а в результате обретения философски мыслящим героем реальной почвы для действия по законам истины-справедливости (Алеша Карамазов). Неизбежность такой эволюции потенциально намечена уже в *Преступлении и наказании*. Ведь Сониная правда, спасая личность от саморазрушения, все-таки не исключает насилия из взаимоотношений людей, только направляет его на субъект, остающийся всегда пассивной жертвой. Показательно, что Раскольников был инициатором обеих встреч-боев с Соней и ведущим в них, а Соня втягивалась в этический поединок постепенно и неохотно, жестко принужденная противопоставить свою правду и свою веру. Притом окончательным внутренним доводом, заставившим Соню открыть (а не доказать!) свое кредо, было опять-таки стремление спасти другого: ей поверилось на мгновение, что божья правда спасет и Родиона. „И он, он — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же”, — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания” (V, 340).

Оба диалога-боя представляют собою экспериментальную проверку Раскольниковым сверхнормативной этики Сони. Для героини в обоих случаях эксперимент не менее мучителен, чем изматывающие поединки с Порфирием для Родиона, но тот безжалостно проводит проверку до конца, не взирая на состояние и даже просьбы девушки. Родионом в данном случае, как и во всех остальных, движут не садистские склонности и не „подпольное” желание мучением другого человека отомстить за самим испытанную боль (как Фомой Опискиным, Парадоксалистом *Записок из подполья* или героем *Кроткой*), но стремление получить наиболее полное и точное представление о мироощущении другой личности, тоже „преступившей”, „руки на себя наложившей”.

Раздражительная, почти грубая требовательность Родиона во время первого боя с Соней (IV глава IV части) имеет целью проверить, понимает ли Соня бессмысленность и бесполезность принесенной ею жертвы (насилия над собой); страдает ли от сознания абсолютной безысходности („и дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь ...”); чувствует ли отчуждение от людей; не перерастает ли в ней совокупность этих чувств в неприязнь и почти ненависть к близким, ради которых было совершено насилие. Иными словами, по Сониному мироощущению Раскольников стремится проверить те пункты, которые оказались сомнительными в его собственном варианте сверхнормативной этики¹⁶, что со всей очевидностью продемонстрировала встреча героя с род-

¹⁶ Речь идет о синтезе силы и добра, к которому как всеобъемлющей концепции нового бытия пришел герой после „хаоса и смятения”, пережитых сразу после совершения убийства (см. VII главу II части романа).

ными (III глава III части). Об этическом содержании и последствиях этой встречи приходится говорить для того, чтобы показать, как деликатно реализовано в романе решающее нравственное воздействие Сони на сложнейший, но всегда строго закономерный ход мысли главного героя, ищущего оптимальное решение своего „*experimentum crucis*”¹⁷.

Встреча с родными была жестоким опытом Раскольниковова над собой, проведенным для того, чтобы выяснить, был обморок результатом сильного и неожиданного потрясения или объективным свидетельством несостоятельности созданной им нравственной системы. Эмоционально наиболее ощутимым следствием эксперимента было почти физическое страдание, не предусмотренное его этикой. „Снаружи он походил как бы на раненого человека или вытерпывающего какую-нибудь сильную физическую боль. [...] Впрочем и это бледное и угрюмое лицо озарилось на мгновение как бы светом, когда вошли мать и сестра, но это прибавило только к выражению его, вместо прежней госкливой рассеянности, как бы более сосредоточенной муки” (V, 230, 240). Проверка подвергла сомнению и главную надежду Раскольниковова — на оправдание преступления (прощение) теми людьми, для кого совершается или будет совершено ставшее возможным благодаря преступлению добро. Гневные слова сестры: „Если я и погублю кого, так только себя одну ... Я еще никого не зарезала! ...” (V, 241), — провели четкую границу между ним и самими близкими для него людьми.

Но свидание с родными одновременно послужило экспериментальной проверкой способности Родиона вести двойную игру и двойную жизнь: благодаря силе и тщательному самоконтролю, скрывать свое истинное состояние и мысли и играть для близких роль любящего сына и брата. Действие сцены происходит в двух параллельно развивающихся плоскостях-планах: внешнем, включающем слова и жесты Родиона и остальных персонажей, и внутреннем — содержащем мгновенный анализ героем своего поведения и состояния окружающих. По особенностям построения и двоякости результатов эта сцена аналогична бою Раскольниковова с Заметовым (VI глава II части) и первой встрече с Порфирием (V глава III части). Все три эксперимента подтвердили громадную силу личности героя, на которую реально может опираться его этическая система, имеющая первым компонентом силу. Но ощущение собственной силы было и единственным положительным результатом всех трех проверок. Страдание, сознание вины и вследствие его — отчуждение во встрече

¹⁷ Термин и понятие широко использовал Б. Г. Кузнецов, считая экспериментаторский характер реализма Достоевского „фундаментальной особенностью” метода, которая роднит его (метод) с методами научного экспериментирования. См.: Б. Г. Кузнецов, *Эйнштейн и Достоевский*, „Наука и жизнь” 1965, № 6; Б. Г. Кузнецов, *Образы Достоевского и идеи Эйнштейна*, „Вопросы литературы” 1968, № 3; Б. Г. Кузнецов, *Этюды об Эйнштейне*, указ. соч., стр. 110 - 129.

с родными оказались настолько сильными, что вылились в раздражение против близких и равнодушие к их судьбам. На мгновение Раскольников почувствовал безразличие даже к предполагаемому браку Дуни: „... Он вдруг как-то с удивлением посмотрел на Дунечку. — Странно, — проговорил он медленно, как бы вдруг пораженный новой мыслью, — да из чего я так хлопоту? Из чего весь крик? Да выходи за кого хочешь! — Он выговорил как бы для себя, но выговорил вслух и несколько времени смотрел на сестру, как бы озадаченный” (V, 242). Новое состояние закономерно вытекает из двух моментов, отчетливо прояснившихся для героя: из безоговорочного осуждения близкими насилия над людьми, во имя чего оно ни совершалось бы, и из необходимости иметь прочную социальную почву, чтобы спасти других в реальном социальном мире: „Чтобы помогать, надо сначала право такое иметь, не то: „Crevez, chiens, si vous n'êtes pas contents” (V, 235).

Крах надежд на оправдание людьми (и, следовательно, самооправдание) чреват саморазрушением личности и уж во всяком случае лишает ее права распоряжаться судьбами других людей. Такова внутренняя причина, казалось бы, странной и несвойственной Родиону нейтральной позиции при обсуждении важнейшего и неотложного вопроса — быть или не быть ему при свидании сестры и матери с Лужиным. „Это уж, конечно, не мне решать, а, во-первых, вам, если такое требование Петра Петровича вас не обижает, а во-вторых, Дуне, если она тоже не обижается. А я сделаю, как вам лучше, — прибавил он сухо” (V, 244).

Нравственное самоосуждение могло бы стать для Раскольникова окончательным и абсолютным итогом свидания с родными, если бы не появление Сони в этот момент и не последующий поединок с Порфирием. Непосредственная реакция Сони, пораженной нищетой и самозабвенной отзывчивостью Родиона на чужое горе¹⁸, напомнила о гуманистической природе характера и поступков героя, что составляет авторски акцентированный корректив к впечатлению, которое может сложиться в результате сцены с родными у слишком эмоционального читателя или критика. Кроме того, искренняя благодарность Сони за спасение („...она вас очень велела благодарить, что вы вчера помогли нам... без вас совсем бы нечем похоронить”) возрождает в герое совсем было исчезнувшую надежду на оправдание преступления, на искупление вины. Вот причина его спокойного и любовного прощания с родными и неожиданного, на первый взгляд, возвращения темы новой жизни: „Ну вот и славно! — сказал он Соне, возвращаясь к себе и ясно посмотрев на нее, — успокой господь мертвых, а живым еще жить!” (V, 249). Следующий непо-

¹⁸ „Вы нам все вчера отдали! — проговорила вдруг в ответ Сонечка, каким-то сильным и скорым шепотом, вдруг опять сильно потупившись. Губы и подбородок ее опять запыгали. Она давно уже поражена была бедною обстановкой Раскольникова, и теперь слова эти вдруг вырвались сами собой” (V, 247 - 248).

средственно за этой сценой поединок с Порфирием укрепляет в Родионе убежденность в социально-исторической правомерности поступка такого типа, как совершенный им, а столкновение с социально-этической практикой современного мира (с Лужиным в нумерах Бакалеева) — убежденность в социально-этической нормативности своего престушения. Поскольку Родиону афферентен в равной степени и свой и чужой социально-этический опыт, то естественным результатом всех названных событий оказалось убежденное отрицание своей вины перед обществом и пристальное внимание ко внутреннему миру „преступивших”, но нашедших опору для нового бытия людей. Таковы этические предпосылки первого диалога-боя Раскольникова с Соней, приведшего, на первый взгляд, к парадоксальным последствиям.

Безжалостное исследование мироощущения Сони показало, что безмерное страдание и сознание вины за нарушение высших гуманистических императивов неизбежны и при прочной опоре нового существования „преступившей” личности. Поэтому для Раскольникова на первый план выдвинулись очевидная слабость, неустойчивость нынешнего состояния героини и „напрасность” (практическая безрезультатность) ее престушения. „А что ты великая грешница, то это так, — прибавил он почти восторженно, — а пуще всего, тем ты грешница, что понапрасну умертвила и предала себя” (V, 334 - 335; подчеркнуто Достоевским. — Р. П.). Бесплезность самоотверженной жертвы во имя людей подтвердила вывод героя о целесообразности только такого действия, которое является разновидностью социальной практики общества. Но если до своего престушения Раскольников увидел, что реальной основой спасения других может быть лишь капитал, то теперь прибавился второй обязательный компонент — сила. Сочетание капитала и силы в системе общественных отношений дает категорию власти. „Что делать? Сломать что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя! Что? Не понимаешь? После поймешь... Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!” (V, 343). Категория власти представляет собою не что иное, как модификацию того синтеза силы и добра, который несколько ранее показался Раскольникову прочной основой нового бытия. Но в модифицированном виде эта опора включает, так сказать, предусматривает, страдание „преступившей” личности, а в качестве оправдания для нее рассматривает само совершаемое для людей добро, а не их признательность.

Новый вариант этики показался герою всеобъемлющей теорией, отсюда — расширение масштабов его мышления, непосредственный переход от конкретных ситуаций жизни Сони и ее семьи к общим закономерностям общественного бытия и шире — к закономерностям общественно-исторического прогресса и его нравственной сущности. „Разве Полечка не погибнет? Неужели не видала ты здесь детей, по углам, которых матери милостыню высылают просить? Я узнавал, где живут эти матери и в какой обстановке. Там детям

нельзя оставаться. Там семилетний развратен и вор. А ведь дети — образ Христов. «Сих есть царствие божие». Он велел их чтить и любить, они будущее человечество...» (V, 342). Формула „дети — образ Христов” переводит рассуждения героя в аспект истины-справедливости, а в сочетании с тезисом „дети будущее человечество” подключает их к теории о праве личности на „разрушение настоящего во имя лучшего” (V, 270), когда разрушение может иметь любое конкретное содержание, вплоть до пролития крови — „смотря, впрочем, по идее и по размерам ее” (V, 270). В таком случае вывод Раскольникова о власти над всею тварью дрожащей логичен и закономерен, ибо предлагает систему практически результативного социального действия, единственно дающего возможность реализовать гуманистические намерения и принципы деятеля. В этом плане очень выразительны черновые записи: „Я не такой человек, чтоб дозволить мерзавцу губить беззащитную слабость. Я вступлюсь. Я хочу вступиться (а для того) власти хочу. Для того человеком стать хочу”; „Его идея: взять во власть это общество (чтобы делать ему добро)”¹⁹. Но этот принципиальный вывод героя в художественной структуре романа подлежит авторской экспериментальной проверке.

Первый поединок с Соней важен для Раскольникова еще одним очевидным выводом: одиночество личности со сверхнормативной этикой чревато либо помешательством, либо сознательным аморализмом. Но и истинно человеческое (то есть не приносящее нестерпимых мук) общение возможно только с ненормативно мыслящими людьми. Поэтому психологически обязательно решение героя порвать с родными, быть с Соней (что необходимо им обоим). Столь же обязательно возникает теперь тяготение Родиона к Свидригайлову — к мироощущению личности с другим вариантом сверхнормативной этики, построенной на отточенном сознании.

Став для героя всесторонним подтверждением социальной правомерности его теории и дела, первый диалог-бой с Соней обусловил, казалось бы, неожиданный, сюжетный поворот — вторую встречу Родиона с Порфирием, инициатором которой вновь оказывается главный герой романа. Нравственная сущность этого мучительного поединка и скандал, разыгравшийся на поминках по Мармеладову, продемонстрировали на практике истинные нормы общества, от имени которого Порфирий обвинял Раскольникова. Эти события еще раз подтвердили герою, что силе зла нельзя противопоставлять человечность, но тоже силу — силу добра. Не случайно важнейшим моментом следующего непосредственно за этими событиями второго боя Родиона с Соней является концентрация героем всех оснований совершенного им преступления и попытка их соотнести. Раскольников не отрицает ни одного из обоснований: ни экономических (голоден был), ни гуманистических (хотел сестре и матери помочь), ни субъективно-психологических

¹⁹ И. И. Гливенко, стр. 64, 168.

(„озлился”, „одна мысль выдумалась”), ни стремления к социальной устойчивости и благополучию („да и что за охота всю жизнь мимо всего проходить и от всего отвертываться?”), ни философско-идеологических („я задал себе один раз такой вопрос...”). Это принципиально важно подчеркнуть, так как именно внутренние единство и нерасчлененность всех причин и обстоятельств породили преступление Раскольникова и в его социально-идеологическом содержании, и как конкретный, неповторимый поступок. Внутренняя взаимосвязанность всех причин в художественной структуре романа и в сознании героя еще раз доказывает несостоятельность утверждений, будто теория Раскольникова „родилась в сознании Достоевского как антинигилистическая”²⁰.

Но второй бой Раскольникова с Соней важен тем, что его структура демонстрирует принципы мышления героини, которой остались чужды и непонятны социальные и философские причины преступления героя и его теории. Сознание Сони поразили только два обстоятельства. Прежде и больше всего — безмерное страдание героя. И Родион, как измученная личность, как истерзавший себя человек, очень близок ей, вызывает страстный порыв облегчить его муки, разделить с ним страдания. Отсюда — поцелуй-прощение, на которое так надеялся Раскольников, обещание не оставить его, пойти с ним на каторгу. Выражением этой внутренней близости становится внезапное обращение робкой Сони к Родиону на „ты”. С другой стороны, Соню не менее поражают „идея” и „факт” убийства, которые в системе „божьей правды” являются особо тяжкими преступлениями, потому что „осмелившаяся” личность посягает на прерогативу бога. В этом плане Раскольников для Сони либо отошедший от бога (потерявший себя), либо богохульник, но в любом случае он — чужой, он — „вы”. В течение всего диалога Соня реагирует только на два названных момента, даже не стремясь их понять, соотнести, увидеть их взаимосвязанность с остальными тезисами собеседника. Выразительнейшим показателем того, что в мировосприятии Сони нет внутреннего сцепления фактов, становится чередование ее обращений к Раскольникову на „ты” и „вы”.

— Странная какая ты, Соня, — обнимаешь и целуешь, когда я тебе про это сказал. Себя ты не помнишь.

— Нет, нет *тебя* несчастнее никого теперь в целом свете! — воскликнула она, как бы в испуге, не слыжав его замечания, и вдруг заплакала навзрыд, как в истерике.

[...]

— Я, Соня, еще в каторгу-то, может, и не хочу идти, — сказал он. Соня быстро на него посмотрела.

[...]

— Да что это! Да где это я стою! — проговорила она в глубоком недоумении, как будто еще не придя в себя, — да как *вы, вы*, такой... могли на это решиться?... Да что это!

— Ну да, чтоб ограбить. Перестань, Соня! — как-то устало и даже как бы с досадой ответил он.

²⁰ В. И. Этов, Ф. М. Достоевский. *Очерк творчества*, Москва 1968, стр. 220 - 239.

Соня стояла как бы ошеломленная, но вдруг вскричала:

— Ты был голоден! ты... чтобы матери помочь? Да?

— Нет, Соня, нет, — бормотал он, отвернувшись и свесив голову, — не был я так голоден... я действительно хотел помочь матери, но... и это не совсем верно... не мучь меня, Соня!

Соня всплеснула руками.

— Да неужель, неужель это все взаправду! Господи, да какая ж это правда! Кто же этому может поверить?... И как же, как же вы сами последнее отдаете, а убили, чтоб ограбить (V, 430 - 431 и далее).

Совокупности двух поразивших ее моментов — богохульства (греха) и мучения — Соня противопоставляет исход: искупить грех и тем положить конец страданиям. Искупить грех можно покаянием — безразлично перед кем. Иными словами, Соня мыслит по законам своей внесоциальной и внеисторической этики, которая остается абстрактной и оказывается несправедливой в приложении к конкретной социальной и исторической ситуации. Этическая категория „греха” по логике „божьей правды” требует покаяния. Конкретное содержание, приобретаемое категориями, Соню не интересует, но именно оно делает требуемый Соней и необходимый по законам истины-справедливости исход в высшей степени несправедливым и потому неприемлемым для Раскольникова.

— Встань! Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: „Я убил!”. Тогда бог опять тебе жизнь пошлет. Пойдешь? Пойдешь? — спрашивала она его, вся дрожа, точно в припадке, схватив его за обе руки, крепко стиснув их в своих руках и смотря на него огненным взглядом.

Он изумился и был даже поражен ее внезапным восторгом.

— Это ты про каторгу, что ли, Соня? Донести, что ль, на себя надо? — спросил он мрачно.

— Страдание принять и искупить себя им, вот что надо.

— Нет! Не пойду я к ним, Соня.

— А жить-то, жить-то как будешь? Жить-то с чем будешь? — восклицала Соня. — Разве это теперь возможно? Ну как ты с матерью будешь говорить? (О, с ними-то, с ними-то что теперь будет!) Да что я! Ведь ты уж бросил мать и сестру. Вот ведь уж бросил же, бросил. О господи! — воскликнула она, — ведь он уже это все знает сам! Ну как же, как же без человека-то прожить! Что с тобой теперь будет!

— Не будь ребенком, Соня, — тихо проговорил он. — В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Что им скажу? Все это один только призрак... Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!... Не пойду. И что я скажу: что убил, а денег взять не посмел, под камень спрятал? — прибавил он с едкою усмешкой. — Так они же надо мной сами смеяться будут, скажут: дурак, что не взял (V, 438 - 439).

Нельзя не заметить, что разговор лишь формально напоминает диалог. Скорее это два „пространственно” перемежающихся монолога, в каждом из которых герой развивает свою тему, не координируясь с репликами „собеседника”. Более того, герои рассматривают факты в разных системах оценок:

Соня — с точки зрения истинной гуманности, абсолютной справедливости; Родион — с точки зрения реальных этических законов общества. Эти точки зрения не соотносятся друг с другом и предполагают разные варианты поведения и оценки героя. Не случайно, противники не опровергают систему оценок оппонента, а доказывают большую важность и значимость для субъекта именно своей системы. Показательно, что последний аргумент Раскольниковова — не самооправдание по законам истины-реальности, а нелепость его покаяния для нормативно мыслящих людей: „Ничего, ничего не поймут они, Соня, и не достойны понять. Зачем я пойду? Не пойду. Не будь ребенком, Соня...” (V, 439). Эта аргументация, построенная на антитетичности справедливости („детскости”) и антигуманных законов реального мира, показывает, что единственно справедливый для Раскольниковова-человека исход определен окончательно и бесповоротно, но он не соответствует социальной практике, этике и сознанию реального мира и потому не может быть принят Раскольниковым — представителем этого мира (социальным индивидом).

Аргументация героя, наряду с констатацией несовместимости существующих и должных этических норм („ничего не поймут они, Соня”), содержит мотив неравноценности людей с разными уровнями этического понимания: люди не только не поймут, они — недостойны понять. Вольно или невольно прозвучавшее здесь превосходство над „другими” дает новое направление мыслям Родиона: „— Я, может, на себя еще наклепал, — мрачно заметил он, как бы в задумчивости, — может я еще человек, а не вошь, и поторопился себя осудить... Я еще поборюсь” (V, 430).

Совокупность всех указанных моментов придает новое содержание позиции героя, вновь поставленного перед жесткой необходимостью выбора между равно истинными, но принципиально противоположными нормами бытия и сознания. Прежде чем сделать этот выбор, Раскольников должен исчерпывающе определить для себя сущность последнего варианта сверхнормативной этики — этики Свидригайлова. Так что пристальное исследование героем и автором сознания и мироощущения этого героя именно в последней части романа глубоко закономерно и художественно необходимо.

Художественная необходимость снимает чисто авантюрный характер и с сюжетных линий, связывающих Родиона и Свидригайлова, Соню и Свидригайлова и стянутых воедино как раз в конце V части романа. Это обстоятельство стоит подчеркнуть особо, так как ввод Свидригайлова в III - V частях романа больше других напоминает типичные приемы ведения действия в авантюрном романе. Появившись в I главе IV части и полностью раскрыв Родиону цели и намерения, Свидригайлов тем не менее исчезает из поля зрения главного героя на период романного времени IV - V частей. Хотя его активное и направленное действие, начавшись в IV главе III части, продолжается, о чем известно читателю, но остается в тайне для героев. Случайное выяснение „немолодым, плотным и с густою, светлою, почти белою бородою” господином дома,

где живет Раскольников, и соседства с Соней (IV глава III части) подготавливает читателя к двум важным сюжетным событиям: появлению перед Родионом (конец VI главы III части — I глава IV части) и подслушиванию обоих диалогов Родиона с Соней (IV глава IV части, IV глава V части).

Полностью разъясненные читателям, действия Свидригайлова сохраняют ореол таинственности и эффект неожиданности для героев прежде всего в силу психологического состояния последних. Пережитое потрясение не позволяет Соне заметить откровенно преследующего ее господина, тем более, что наружность мужчины давала возможность истолковать факт преследования профессионально (IV глава III части). Раскольников впервые видит Свидригайлова, еще не очнувшись от кошмарного полусна-полубреда, и даже в первые мгновения не уверен в реальности этой фигуры (V, 290). Но главное — Свидригайлов сознательно строит свой „сюжет” как детективный, намереваясь шантажом Родиона и Дуни добиться благосклонности девушки. С конца V главы V части он начинает активно претворять этот сюжет в жизнь, открыв главному герою свою полную осведомленность и становясь для него главной „сюжетной” опасностью. „Но, несмотря на то, что этот новый факт чрезвычайно его беспокоил, Раскольников как-то не спешил с разъяснением дела” (V, 458). А когда он все-таки пошел к Свидригайлову (III глава VI части), то не за тем, чтобы узнать, был ли тот у следователя, а затем, что Свидригайлов мог предложить выход, отличный от требуемых Соней и Порфирием: „Его мучило что-то другое, гораздо более важное, необычайное, — о нем же самом и не о ком другом, но что-то другое, что-то главное” (V, 482). Этим „главным” стало испытание сущности и приемлемости свидригайловского варианта сверхнормативной этики для выбора окончательного исхода.

Но выбор этого окончательного исхода потребовал столь титанического напряжения интеллекта, стремящегося к однозначному решению „конечных” вопросов, всех *pro i contra*, что в результате Раскольников оказался в полубредовом состоянии с момента смерти Катерины Ивановны и „вплоть до окончательной катастрофы” (V, 457). Герой и его мысль теряют теперь инициативу. На первый план выдвигаются события, провоцируя поступки или реакции Родиона. Эти события сменяются перед героем с калейдоскопической быстротой и часто без внутренних связей между собою. Однако бессвязность отражает в данном случае не бессилие мысли героя, а принадлежность событий разным аспектам, между которыми должен выбрать, но объективно не может выбрать Родион (Порфирий и его исход; Свидригайлов и система связанных с ним событий и лиц; Соня и Дуня — их мир и их исход).

Потрясенное психологическое состояние Родиона и потеря им инициативы делают не только художественно достоверной победу Сониной „правды”, но и авторски оценочным покаяние героя в тех обстоятельствах, которыми оно обставлено и которые снимают вероятность сознательного и убежденного выбора героем ее правды. Тем более, что не меньшую роль, чем любовь

и страдания Сони, в ее победе сыграли жизнь и смерть Свидригайлова. Его история показала Родиону безысходность бытия, коль скоро основаниями новой этики не являются законы истинной гуманности. В таком случае остается либо не жить совсем, либо стать человеком. О первом исходе не раз думает Родион, его пророчит Свидригайлов и, как вполне возможный, между прочим упоминает Порфирий. Зная гордый характер молодого человека, такого „выбора” более всего опасаются Дуня и Соня. Записные книжки показывают, что Достоевский намеревался „финалом романа” сделать сцену, где „Раскольников застрелиться идет”²¹.

Однако самоубийство для героя с гипертрофией сознания может быть итогом абсолютного осуждения не только собственной личности, но и теории, разрешившей пролитие крови. Столь полного сознания вины у Родиона нет и быть не может, ибо до тех пор, пока работает его сознание, ему ясна нормативность его теории и поступка для законов истины-реальности. Кроме того, самоубийство принесло бы величайшие страдания Дуне, повергло бы в отчаяние Соню и мать. Отчаяние Сони могло закончиться катастрофой, тем более разрушительной, что факт самоубийства наносил удар по неколебимой ранее вере девушки в воскрешающую силу „божьей правды”. Увеличить настолько бремя и сумму страданий близких и наиболее человеческих, тех, для кого истина-справедливость осталась высшей правдой и высшим нравственным критерием, означало бы для Родиона совершить акт высшей несправедливости. По совокупности всех причин он и подчиняется Сониному пути „спасения человека в себе” — искупления греха страданием. Этот путь необходимо должен быть осмыслен в категориях Сониной правды, чтобы содержать хотя бы долю истинной (то есть не подлежащей сомнению) справедливости при общественном наказании. Вместе с тем каторга (общественное наказание) — единственный реальный, а не юридический путь страдания, которым человек „заслуживает свое счастье”, в данном случае — счастье быть человеком. Но сама Сониная вера, хотя и дает неколебимое убеждение, невозможна для человека широкого сознания, глубокого и смелого аналитического ума. Потому она и является „надеждой”, но „самой неосуществимой”.

ETHIC FUNCTIONS OF THE CHARACTER OF SONYA MARMELADOVA AND THEIR ARTISTIC BASING IN THE STRUCTURE OF *CRIME AND PUNISHMENT*

by

RITA PODDUBNAYA

Summary

Since the crime and theory of Radion Raskolnikov are only the most acute form of manifestation of real ethic and ideological laws of the present society, the trial over

²¹ И. И. Гливенко, стр. 216.

him becomes impossible and hypocritical. Fair justice can be done only in the name of real humanity which is excluded from the laws of this society. That is why a very difficult task stood before Dostoyevsky: to prove trustworthiness of the ethic function and the character of Sonya Marmeladova.

The analysis shows that in the ethic reality of *Crime and Punishment* Sonya exists only in ethic practice. Her life and character are not directly described by the writer. They are described by various hints suggestive details, and psychological reaction of other people to her behavior. This „choosing” description of her Character in the ethic reality of the novel helps Dostoyevsky not to open the deep contradiction in Sonya’s character.

The article analyses how this contradiction is revealed and how Sonya’s character morally influences the philosophical and ethic search of the writer.