

Helena Samosionek-Godlewska

Художественное пространство в "Преступлении и наказании" Федора Достоевского

Studia Rossica Posnaniensia 18, 213-229

1986

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.

DEBIUTY NAUKOWE

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

(THE ARTISTIC SPACE IN „CRIME AND PUNISHMENT”
OF FIODOR DOSTOYEVSKI)

HELENA SAMOSIONEK-GODLEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej,
ul. Marchlewskiego 124/126, 61-874 Poznań, Polska — Poland.

ABSTRACT. In the article the author concentrated on the landscape, interior and exterior of the novel of F. Dostojewski. The entourage in this writer's works is determined by the feelings of the hero. The picture of Petersburg in which Raskolnikov lives is the image of the hero's psyche and at the same time it influences his psychic life.

Преступление и наказание называют „петербургским романом”. Петербург стал колыбелью творчества Достоевского. Петербург стал и героем его произведений¹.

В „*Преступлении и наказании* Достоевский вновь поднял образ Петербурга до значения одного из равноправных героев². „...Петербург вместе с Раскольниковым является героем *Преступления и наказания*”³.

Эти утверждения критиков и литературоведов заставляют рассмотреть поэтические законы функционирования Петербурга как героя в структуре романа, т.е. сути дела — законы функционирования художественного пространства города. Одной из исходных для нас в данном случае будет введенная Н. М. Чирковым категория „эстетический антураж” или „эстетически-эмоциональный антураж”⁴. Антураж применительно к романам Достоевского обозначает характер впечатления, возникающего у читателя при первом появлении героя и затем сопровождающего его до конца. В антураж входит пейзаж, интерьер и экстерьер, но сам антураж детерминируется сознанием героя — человека.

¹ М. С. Гус, *Идеи и образы Достоевского*, Москва 1971, с. 38.

² Е. П. Саруханян, *Достоевский в Петербурге*, Ленинград 1971, с. 166.

³ J. Iwaszkiewicz, *Petersburg*, Warszawa 1977, с. 36.

⁴ Н. М. Чирков, *О стиле Достоевского*, Москва 1967, с. 30.

„Пейзаж у Достоевского никогда не нацелен на простое описание обстановки. Он не только создает настроение, усиливает и оценивает социальную и психологическую характеристику героев, но и выражает то, что внутренне связано с изображаемым человеческим миром”⁵. Как сказал Н. М. Чирков, „пейзаж — это не только пейзаж впечатления, но и пейзаж выражения”⁶.

Кошмарные образы (видения) бедной части Петербурга, по площадям и переулкам которой блуждает будущий убийца. Раскольникова в *Преступлении и наказании*, трудно считать реальным отражением настоящего капиталистического Петербурга 50 - 60 годов прошлого столетия, скорее надо их понимать как „картину души”, т.е. как отражение своеобразного психического состояния героя, настроенного на восприятие самых неприятных впечатлений и обращающего внимание из-за этого прежде всего на наиболее отвратительные мелочи⁷.

Роман Достоевского, действительно, дает основания для таких утверждений. Например:

Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мучить его (Раскольникова — Х. С.) сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей. Он шел по тротуару как пьяный, не замечал прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице⁸.

В таком состоянии Родион Раскольников не замечает ни архитектуры, ни красок города, поэтому они и не отмечены в романе. Город у Достоевского, изображенный в психологической перспективе героя, в этом смысле создан героем, его психикой, но одновременно воздействует на своего „создателя”. Возникает обратная связь между городом и человеком. Например, расстроенный Раскольников выходит из своей каморки, воспринимает всю улицу в соответствии со своим состоянием, субъективно, но и улица раздражает героя; или же улица потому так отвратительна, что герой сильно расстроен, голоден идет совершить свое предприятие. Раскольников в горячке, и на дворе „жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь” (Д., 42).

Ведь экспрессия этого урбанистического пейзажа очень точно выражает психическое состояние Родиона Раскольникова, у которого в голове „толкотня мыслей, проекты строительства новой жизни, изменения всего порядка. А улица усиливает муки души и сознания”, все „это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши” (Д., 42).

⁵ А. Р. Волкова, *Роман Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”*, Ленинград 1977, с. 37.

⁶ Н. М. Чирков, ук. соч., с. 32.

⁷ Н. Brzoza, *Kilka uwag o estetyce Dostojewskiego*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1973, z. IV, с. 21.

⁸ Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, Москва 1969, с. 47. Все цитаты даны по этому изданию в тексте статьи с указанием страницы.

„Капиталистический город выступает в произведении как подстрекатель и невидимый участник преступления Раскольникова”⁹. Эмоционально-эстетическая обратная связь между человеком и городом внушает убеждение, что преступил не человек, а мир. Достоевский „убедительно доказал, что все страдания и несправедливости имеют не частные причины, а порождены законами буржуазного строя”¹⁰.

Имеет свое художественное значение факт, что Раскольников втесан Достоевским в толпу нищих обитателей столицы. Родион ничем не отличается от толпы, а „был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу” (Д., 42). Любопытно определено место этих героев в Петербурге в пространственном плане: они обитают или на улицах и площадях города, лишенные своего частного пространства, или же заперты в своих каморках и шкафах, к которым присуждены, на которые обречены социально-общественными порядками. Раскольников везде кажется ведомым, толкаемым, в пространстве, казалось бы, широком, но измеряемом шагами. „Идти ему было немного, он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно семьсот тридцать” (Д., 43). Герой *Преступления и наказания* — это герой определенного locus’а внутри городского пространства. Он живет в той части Петербурга, где улицы узкие, короткие, а взгляд всегда упирается в тупик, в стену, будто бы и вся жизнь загнана в тупик, из которого нет выхода. Пространство той части города сужено: никто, застраивая его, не думал о красоте и удобстве. Сам герой удивляется, „почему именно во всех больших городах человек не то, что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость” (Д., 109).

Характер связи героя Достоевского со своим locus’ом. Д. С. Лихачев считает принципом, очень близким былинной поэтике¹². Нам однако, кажется, что психологическое, субъективное, „расколотое” городское пространство Петербурга связано с героями романа несколько иным способом.

Заметим прежде всего, что только в сознании Раскольникова существуют два Петербурга; притом не только как символ, но и как психологически различные пространства, внутри каждого из которых герой ведет себя по-разному.

Было два Петербурга. Один — город созданный гениальными архитекторами. Петербург Дворцовой набережной и Дворцовой площади, поражающей (...) своей вечной красо-

⁹ Е. П. Саруханян, ук. соч., с. 167.

¹⁰ А. Р. Волкова, ук. соч., с. 138.

¹¹ Определение ввел Ю. М. Лотман. См. Ю. М. Лотман, *Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя*. В кн.: Труды по русской и славянской филологии, Тарту 1968, с. 10.

¹² Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1971, с. 232 - 403.

той и строгостью (...). Но был и другой — „дома без всякой архитектуры”, кишашие „цеховым и ремесленным населением” (...), харчевни, распивочные, трактиры, лавочки и лотки (...). Хорошо знал Достоевский Петербург дворцов и парков (...). Но глух и нем был для Достоевского этот Петербург, как и для его героя (...). И напротив, в каморках и на улицах другого Петербурга открылось Достоевскому такое неисчерпаемое содержание, такая фантастическая бездонность жизни (...), такая трагическая поэзия (...)»¹³.

Этому нищему Петербургу Сенной площади и Столярного переулка, которым приурочен Раскольников как своему *locus* и в которые он органически вписан, противостоит в романе „великолепная панорама” города:

Там вода была почти голубая, что на Неве так редко бывает, Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше (...) так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение (Д., 46).

Но „необъяснимым холодом” веет всегда на героя этот Петербург, „духом немым и глухим была для него эта пышная картина” (Д., 147). Раздражает Раскольникова и самый простой загородный пейзаж.

Зелень и свежесть понравились сначала его усталым **глазам**, привыкшим к городской пыли, к извеске и к громадным, теснящим и давящим домам. Тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных. Но скоро и эти новые, приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие (Д., 90).

Я. Ивашкевич подчеркивает, что для Достоевского не существует Петербург „дворцов и резиденций, великолепных повозок и элегантных дам”¹⁴. Тот город воспринимается сознанием, а может быть, даже подсознанием героя (ведь „необъясним” для него „холод” „великолепной панорамы” логически), как контрастная параллель к нищей части, и потому как привидение, как что-то манящее, но чужое и непривычное. Ведь герои — жители нищей части — брошены в этот „ад” городом дворцов и резиденций, против которого вырастает бунт Раскольникова.

Два Петербурга могут существовать только в столкновении. Принцип „столкновения”¹⁵ двух ипостасей города является в данном случае пространным отражением раздвоенности психики и сознания героя. Образ нищей части Петербурга возникает в психике героя, но параллельно с этим образом появляется богатая часть, как бы проверяющая впечатления Родиона, его второе сознание. Столкновение — это ключ к раскрытию раздвоенности психики Родиона Раскольникова. Кроме того, „двойничество выступает как качество характера, мешающее продвижению вперед к идеалу. Поэтому оно

¹³ К. И. Тюнькин, *Бунт Родиона Раскольникова*. В кн.: Ф. М. Достоевский, Преступление и наказание, Москва 1969, с. 6.

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, ук. соч., с. 37.

¹⁵ H. Brzozą, ук. соч., с. 32.

должно быть преодолено”¹⁶. Достоевский писал: „Раздвоение — это большая мука, но в это же время и большое наслаждение: это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе (...) потребности нравственного долга к самому себе и человечеству”¹⁷. Через восприятие Раскольникова предстал странный мир нищеты, неравенства, обид, унижения, обмана и смерти, т.е. мир города 50 - 60 годов. „Ясно, что мир, какой он есть, дальше существовать не может. Что делать? — основная мысль романа. Что делать, если вдруг нищета, страдания, если жизнь все время толкает на преступления перед людьми, перед совестью”¹⁸.

Внутренний мир человека у Достоевского очень сложен и поэтому в романе возникает очень сложное субъективное, психологическое пространство, или вернее — пространство становится одним из выражений психики героев. Раздвоенный, расколотый человек так же „осколочно” воспринимает пространство города, в котором он живет. В частности, субъективное пространство Раскольникова так же действенно, конфликтно и противоречно, как его внутренний мир.

Поскольку у каждого героя есть свое пространство, отражающее черты психики героя и потому отличается от пространства других героев, то в результате все городское пространство *Преступления и наказания* становится многоголосым, полифоническим.

Например, Сонино пространство должно было быть типично уличным. Ведь „уличность” — один из лейтмотивов, сопровождающих героиню через весь роман и связывающих ее образ с другими „уличными” женщинами. Ее портрет похож на портрет девушки, поющей на улице под шарманку. Та „душка, лет пятнадцати, одетая как барышня, в кринолине, в мантильке в перчатках и в соломенной шляпе с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное. Уличным, дребезжащим, но довольно приятным и сильным голосом она выпевала романс” (Д., 185). В портрете Сони повторяются те же элементы одежды:

Наряд ее был грошевый, но разукрашенный по уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выражающейся целью. Она была в своем перекупленном из четвертых рук шелковым неприличном здесь платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и... светлых ботинках... и смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером (Д., 212).

Сонина жизнь проходит на улице. Даже в минуту смерти отца Полечка, бегающая за ней, сказала матери: „Идет! на улице встретила!” (Д., 212). Родион Раскольников спрашивает Соню: — „Вы гуляли?

¹⁶ Г. И. Исаев, *Функция двойника в „Конце мелкого человека” Леонова и „Братьях Карамазовых” Достоевского*. В кн.: Советская литература. Традиции и новаторство, вып. I, Ленинград 1976, с. 86.

¹⁷ Ф. М. Достоевский, *Письма*, т. 4, Москва 1960, с. 137.

¹⁸ А. Р. Волкова, ук. соч., с. 139.

— Да, — отрывисто прошептала Соня...” (Д., 336). Даже когда Соня появляется в своем „непрофессиональном” платье, всегда остается какой-то акцент, указывающий на принадлежность героини к девицам „отъявленного поведения”. А если она одета скромно, то с ней всегда зонт и шляпа с огненным пером.

Теперь это была скромно и даже бедно одетая девушка, очень еще молоденькая, почти похожа на девочку с скромною и приличною манерой, с ясным, но как будто несколько запуганным лицом. На ней было простенькое домашнее платьице, на голове старая, прежнего фасона шляпа; только в руках был, по-вчерашнему, зонтик (Д., 259 - 260).

Иными словами, одежда Сони указывает на уличное пространство, которому героиня принадлежит. Но вместе с тем город и улица, которым принадлежит героиня, как бы не существуют в ее психике. И потому вокруг Сони нет городского пространства. О нем мы можем судить лишь только по внешнему виду Сони Мармеладовой. Если бы Соня жила действительностью, у нее были бы „три дороги, броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или наконец броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце” (Д., 342). Примеров этих „дорог” много в романе. Вот один из них:

Вдруг она (женщина — Х. С.) облокотилась правою рукой о перила, подняла правую ногу и замахнула ее за решетку, затем левую, и бросилась в канаву. Грязная вода раздалась, поглотила на мгновение жертву, но через минуту утопленница всплыла, и ее тихо понесло вниз по течению, головой и ногами в воде, спиной вверх, со сбившейся и вспухшей над водой, как подушка, юбкой (Д., 198 - 199).

Однако в сознании Сони не существует это ужасное, злое городское пространство „уличных”. Она отвергла его и живет в мире добра, в своем полужуродивом, добром пространстве. Ее внутренний мир — это вера в чудо, надежда на лучшую жизнь, на воскресение, вера в слова Нового завета.

Софья Мармеладова, чтобы прокормить семью своего отца алкоголика и чахоточной мачехи, становится проституткой и, получает желтый билет, не может больше жить совместно с родными и поселяется у некоего Капернауова. Эта фамилия не может нас не насторожить¹⁹. Для Достоевского великолепно знающего „Новый завет” фамилия Капернауова должна была звучать евангельски, ассоциируясь с евангельским селением Капернаумом в Галилее²⁰.

О Капернауовых Соня говорит:

Он заикается и хром тоже. И жена тоже... не то что заикается, а как будто не все выговаривает... А детей семь человек... и только старший один заикается, а другие просто больные... а не заикаются... (Д., 336).

¹⁹ М. С. Альтман, *Достоевский. По векам имен*, Саратов 1979, с. 55.

²⁰ Там же, с. 56.

Сам Достоевский так описывает Капернаутовых: „... Хром и кривой, странного вида человек... жена его, имевшая какой-то раз навсегда испуганный вид, и несколько детей с одеревенелыми от постоянного удивления лицами и с раскрытыми ртами”²¹. Капернаутовы похожи на немых и хромых, которых в Капернаум приводили к Христу, чтобы он их исцелил.

Читая характеристику Капернаутовых, невозможно избавиться от впечатления чего-то неясного, недоговоренного. Таких именно людей, как они, исцелял Христос, и у них живет Соня, они ее приютили, они „очень хорошие, очень ласковые. (...) И они очень добрые” (Д., 336). В евангелии о Капернауме сказано: „И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься, ибо если бы в Содоме явлены были силы явленные в небе, то он остался бы до сего дня”. А с другой стороны, о Капернауме сказано, что там „народ, сидящий во тьме, увидел свет великий”²². Из-за всех этих евангелистических ассоциаций жалкая квартира Капернаутовых и угол, который снимает у них Соня, начинают приобретать символический смысл, начинают восприниматься как островок христового мира в бесчеловечном и антихристовом Петербурге.

Поэтому в квартире, снимаемой у Капернаутовых, Соня создает особое пространство добра и веры, и человек, попадающий в это пространство начинает подчиняться его законам.

Во время первого разговора с Раскольниковым в этом особом пространстве Соня как бы приоткрывает его моральные законы:

— Что ж бы я без бога — то была?

— А тебе бог что за это делает? — спросил он, выпытывая дальше. ... — Все делает! — быстро прошептала она... (Д., 343). Раскольников думает про себя о Соне: Разве так можно сидеть над погибелью прямо над смрадной ямой, в которую уже ее втягивает, и махать руками и уши затыкать, когда ей говорят об опасности? Что она, уж не чуда ли ждет? И наверное так (Д., 342 - 343).

А ей он говорит:

Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь! Да скажи же мне наконец, — проговорил он, почти в исступлении, — как такой позор и такая низость в тебе рядом с другим противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить! (...) Стало быть, действительно у ней самой была уже эта мысль. Может быть, много раз и серьезно обдумывала она в отчаянии, как бы разом покончить, и до того серьезно, что теперь почти и не удивилась предложению его. Даже жестокости слов его не заметила... (Д., 341).

²¹ М. С. Альтман, ук. соч., с. 57.

²² Там же, с. 57.

Но комната Сони служит ей убежищем, спасением, исцелением. Она и для других служит таким же местом, где царят законы человечности. Раскольников приходит к Соне, чтобы признаться в своей вине, чтобы сказать:

- Ну, разумеется, что я убил старуху... (...)
- Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную (Д., 432).

Но эти слова он не может сказать на площади, перешагнув порог комнаты Сони. Внутри Сониного пространства, в ее полусимволическом мире, просвечивающем евангелическим Капернаумом, требоваие покаяния звучит как моральный императив:

Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты оскорбил, а потом поклонись свету, на четыре стороны, и скажи всем вслух: „я убил!“ Тогда бог опять жизнь тебе пошлет. Пойдешь? (Д., 436).

Раскольников пошел, „стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз” (Д., 536). Но „отклики и разговоры сдержали Раскольникова, и слова «я убил», может быть готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем” (Д., 536). Реальное пространство живет иными законами, и императивы добра бессильны и смешны в нем.

(Комната Сони странная:) большая, но чрезвычайно низкая, единственная, отдававшаяся от Капернаумовых, запертая дверь к которым находилась в стене слева. На противоположной стороне, в стене, была еще другая дверь, всегда запертая наглухо. Там уже была другая, соседняя квартира, под другим номером. (...) Стена с тремя окнами, выходящая на канаву, перерезывала комнату как-то вскось... (Д., 334).

В этой комнате — одни двери и пороги, которые надо перешагивать, чтобы выйти в другой мир, в город, с его настоящим пространством. Соня однажды уже перешагнула порог — вышла на улицу, спасая от голодной смерти свою семью. И для нее порог — это кризисное время и место; за порогом — страшный мир вычеркнутый из субъективного сознания героини, до порога — ее субъективное символическое пространство добра, освященное (через ассоциации) именем Христа.

Чрезвычайно интересен также и Петербург Свидригайлова. Прежде всего герой сам дает характеристику города:

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 столь мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем (Д., 479).

Отражается и Петербург и на самом Свидригайлове, но отражается специфически. Городское пространство, созданное психикой Свидригайлова отличается от пространства Раскольникова и Сони, так как и сам герой не похож на остальных. Он говорит о себе:

Одет прилично и числюсь человеком не бедняком; нас ведь и крестьянская реформа обошла: леса да луга заливные, доход-то и не теряется; но... не пойду я туда, и прежде надоело: хожу третий день и не признаюсь никому... (Д., 309).

Свидригайлов добровольно выбирает Петербург, этот „проклятый город“, который по-своему удивил его:

А тут еще город! То есть как это он сочинился у нас, скажите пожалуйста! Город канцеляристов и все возможных семинаристов! Право, я многого здесь прежде не примечал, лет восемь-то назад, когда тут валандался... На одну только, анатомию теперь и надеюсь, ей-богу! (Д., 309).

И действительно, „Петербург Свидригайлова — это трущобная анатомия“ большого капиталистического города. Он провидит жизнь в грязных и душных трактирах.

Видите, в каком трактиришке все время просиживаю, и это мне власть, то есть нет не то чтобы власть, а так, надо же где-нибудь сесть (Д., 48). ... А я люблю клоаки именно с грязнотой (Д., 494).

Это добровольно избранное героем пространство тоже, как и у Сони имеет символический подтекст, но совершенно иного, чем у героини, морального содержания.

Символическое значение городского пространства Свидригайлова раскрывается с помощью того образа вечности, который рисует герой.

Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится (Д., 309).

Такое представление считает он самым справедливым образом будущего. Если бы так не было, он „бы так непременно нарочно сделал“ (Д., 310). Очень четко здесь видно, что Свидригайлов соотносит символ будущего с типичным закрытым пространством, в частности с тем городским пространством, в котором задыхаются герои *Преступления и наказания* и которое добровольно выбирает этот „потерявший свою мадонну“, свою „путеводную звезду“ человек. Например, накануне самоубийство ночует в клетушке, которая была „до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлова, в одно окно;

постель очень грязная, простой крашенный стол и стул занимали почти все пространство... Одна часть стены и потолка была срезана наскось..." (Д., 515).

Кошмарная ночь перед самоубийством, проведенная Свидригайловым в грязной гостинице интересна для нас с точки зрения одного мотива, имеющего глубокий идейный смысл, но реализованного именно как пространственно-пейзажный контраст.

Речь идет о мотиве ночной бури, вызвавшей у героя мысли о наводнении.

А, сигнал! Вода прибывает, — подумал он, к утру хлынет, там где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи... (Д., 519).

Когда часы пробили, три, Свидригайлов решил: „Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть, и миллионы брызг обдадут всю голову..." (Д., 519). В этих мыслях героя, по справедливому замечанию Н. Чиркова²³, выражена подсознательно проснувшаяся надежда героя на очистительную бурю в собственной жизни, надежда на возрождение и -тяга к чистоте и красоте.

Он вышел на улицу. И оказалось, что все было по-старому грязным;

Молочный густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой (Д. 522). Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст... (Д., 522).

Но вместо этого он увидел грязную, мокрую собачонку, с поджатым хвостом, а „какой-то мертво-пьяный в шинели, лицом вниз, лежал поперек тротуара" (Д., 522). Не встретил он ни малейшего намека, подкрепившего бы надежду на очищение города, на перемену, не оказалась она той силой, которая воскрешает, возрождает. Равным образом, мечты Свидригайлова о прекрасном, о свежем, идеальном, оказались беспочвенными.

Контраст надежды и реальности подтолкнул героя к самоубийству; „Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. — Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку" (Д., 523). Герой сам наказал себя. „Смерть — вот результат последовательного освобождения себя от всех преград, от «вопросов человека и гражданина»"²⁴.

Художественное пространство, связанное со Свидригайловым, играет

²³ Н. М. Чирков, ук. соч., с. 30 - 32.

²⁴ К. И. Тюнькин, ук. соч., с. 24.

очень большую роль, обнаруживая смысл того процесса, который происходит в душе героя. Он не мог бы перемениться, опираясь лишь только на свои собственные силы. Родившаяся мечта о красоте и свежести сразу столкнулась с грязью прежней безнадежно отвратительной реальности. Чтобы жить дальше, Свидригайлов должен был бы избрать путь чистоты, но столько нравственных сил у него нет, а остаться в грязи, прежнего существования после той ночи, когда проснулась совесть, герой не может. Все это и толкает его к самоубийству. В мире, в котором застрелился Свидригайлов, люди заставлены поднимать руку на свою или же на чужую жизнь. Человек в этом мире одинок, а судьба его похожа на проклятие.

Условный образ „страшного мира”, „проклятого места” возникает как полифоническое, многоголосое пространство, складывающееся из психологических пространств, в которых действуют Раскольников, Соня и Свидригайлов.

Поскольку „у Достоевского художественное пространство зависит лишь только от героя и является его отражением”²⁵, а героев много и они даны в „столкновении”, то нет одного пространства, а вернее — единого. „Сталкивающиеся” пространства, созданные психикой героев, дают своеобразное, характерное для Достоевского полифоническое художественное пространство Петербурга.

В *Преступлении и наказании* даны отдельные факты городского бытия, которые являются наглядными примерами порядков „страшного мира”. Будучи одним из многочисленных, равнозначных себе фактов, они создают целостную картину.

Для того, чтобы обнаружить страдания униженных и оскорбленных, показать трагизм личности, отсутствие сострадания человеку и страшное лицо города, Федор Достоевский выносит действие на площади. „Площадь — это символ всенародности”²⁶. Всенародное развенчание Бахтин называет карнавальным приемом²⁷, с тем что этот прием использовал Достоевский не в точном его значении: площадь у писателя имеет более соборный характер, чем карнавальная. На площадях происходят будничные драмы жителей, раздирающие душу читателя своей остротой и жестокостью. Потрясающей картиной является выход на улицу Катерины Ивановны с детьми. Она „бросалась к детям, кричала на них, уговаривала, учила их тут же при народе, как плясать и что петь, начинала им растолковывать, для чего это нужно, приходила в отчаяние от их непонятливости, била их...” (Д., 443). Цель этой демонстрации нищеты — „пусть видят все, весь Петербург, как милостыни просят дети”

²⁵ H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „wzidzenie sklócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, № 3, с. 251.

²⁶ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 290.

²⁷ Там же, с. 286.

(Д., 444). Однако люди, столпившиеся кучкой, смотрели равнодушно; для них: „это было странное зрелище, способное заинтересовать уличную публику” (Д., 443). „Все нас бросили” (Д., 449) — кричит Катерина, и никто из толпы не сочувствует им, не помогает, не дает деньги: „Сколько собрали, покажи? Как? Всего только две копейки? О, гнустные! Ничего не дают...” (Д., 445). Чиновник называет эту сцену „безобразничанием”. Катерина Ивановна отвечает — „Сам ты безобразник! Я все равно как с шарманкой хожу...” (Д., 447).

Сцены, подобные этой, ужасают читателя, но так обычны и привычны как шарманка — элемент города, его часть, характерная часть. Но ведь „насчет шарманки надо дозволение иметь” (Д., 447). У Катерины Ивановны Мармеладовой есть только горе и она выносит его в город без разрешения. Разрешение-то и не дают, так как город тем характерен, что страдание встречается на каждом шагу.

Когда Катерина упала на мостовую, и „кровь, обогрившая мостовую, хлынула из ее груди горлом” (Д., 448), чиновник пробормотал: — „Это я знаю видал...” (Д., 448). Горе страдания и унижения, встречавшиеся на каждом шагу, вызывали только заинтересованность других. Хотя погибающие молили о помощи, она не приходила.

Такого рода площадные сцены обнажают трагизм нищеты и страданий у которых нет границ и которые не находят сочувствия и не ждут помощи. Картины эти убеждают, что дальше так жить нельзя — недопустимо. На площади кается Раскольников. Он „стал на колени среди площади, наклонился до земли, и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз...” (Д., 536). Герой романа Достоевского так пытается искупить свой грех. Однако толпа не понимает сущности происходящего:

— Ишь нахлестался! — заметил подле него один парень. Раздался смех.

— Это он в Иерусалим идег, братцы... (Д., 536).

Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольникова и слова „я убил... замерли в нем”... (Д., 536). На Сенной площади толпа в тот момент собралась не из-за Раскольникова. Людей всегда было довольно много на Сенной, так как там торговали „на столах, на лотках, в лавках и в лавочках. Около харчевен в нижних этажах, на грязных и вонючих дворах домов Сенной площади, а наиболее у распивочных, толпилось много разного и всякого сорта промышленников и лохмотников” (Д., 97). Само поклонение вызвало заинтересованность толпы, только как любопытный уличный скандал, но не больше.

Площадь у Достоевского, действительно имеет соборный характер. Она просто по своей функции собирает людей. Карнавальная площадь собирала

людей заинтересованных происшествием. Они были объединены карнавалом, а у Достоевского нет общей заинтересованности, специального соби- рания, нет единой связи народа. Остается только элемент обнаружения, элемент развенчания.

Площадь, улица, бульвар служит только местом обнаружения позора. Например трагедии и позора той униженной девушки, которая является толь- ко одним из примеров оскорбленной женственности, надругательством.

Вот, смотрите, совсем пьяная, сейчас шла по бульвару: кто ее знает, из каких, а не по- жеже, чтоб по ремеслу. Вернее же всего, где-нибудь напоили и обманули... В первый раз... понимаете? да так и пустили на улицу. Посмотрите, как разорвано платье, посмотрите, как оно надето: ведь ее одевали, а не сама она одевалась, да и одевали — то неумелые руки, мужские. Это видно (Д., 84).

Это унижение видит Раскольников и городской, но они не могут ничего сделать, не могут помочь. Трагедия и пошлость сливаются воедино, и нет никаких мер, чтобы в корне изменить мир.

Площадное пространство связано с „кризисными моментами” жизни и с кризисным временем. Оно соответствует определению Бахтина „хро- нотоп” (времяпространство)²⁸. Здесь эти два континуума неразрывны. Без „кризисного момента” пространство площади теряет свой смысл, не обла- дает таким сильным трагизмом и не имеет такого значения. Миг кризисного времени приравнивается к годам, десятилетиям, он накапливает напряжение и углубляет трагизм, напрягает нервы и выясняет невозможность существо- вания такого именно мира.

Кризисное время герои Достоевского переживают на „пороге”. „Порог” у Достоевского выполняет очень важную идейную и эстетическую функцию. Герои Федора Достоевского, перешагивая порог, выносят самые важные свои жизненные проблемы на площади и улицы большого города, обнаруживая их. Самые ужасные их мысли созревают в комнатах, в замкнутом приватном пространстве. Мать Родиона Раскольникова говорит:

Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, — (...) — я уверена, что ты наполовину от квартиры стал меланхолик. — Квартира?... — отвечал он рассеянно. — Да, квартира многу способствовала... я об этом тоже думал... А если бы вы знали однако, какую вы стран- ную мысль сейчас сказали, маменька... (Д., 255).

Пороговое пространство, выражающее кризисный хронотоп, становится границей, решающей „да” или „нет” в жизни героя. Если герой переступил порог, то он скажет „да”, выразит протест, реализует свою идею.

Если бы Раскольников не перешагнул порог, то не было бы убийства, он

²⁸ М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*. В кн.: Вопросы литературы и эстетики, Москва 1979, с. 234.

бы не осуществил свою идею. Не случайно его порог соединяется с лестницей (двери на лестницу редко бывают закрытыми) и с пространством города, с пространством площадей и улиц. Катерина Ивановна живет тоже на пороге со всей своей семьей. Комнату Мармеладовых „шагов в десять длинной” (Д., 62), проходную, со всегда открытыми дверями, можно назвать порогом. Софья Семеновна, перешагнув порог этой комнаты, вышла на улицу и получила желтый билет, чтобы спасти от голодной смерти своих родных. Тот же самый порог перешагнул Мармеладов, чтобы выйти в трактир и там произнести свою исповедь. Он говорит Раскольникову: „сообщая вам историю жизни моей, не на позорище себя выставлять хочу перед сими празднующими, которым и без того все известно, а чувствительного и образованного человека ищу” (Д., 53). И еще раз был перейден порог комнаты Мармеладовых: Катерина Ивановна вышла отсюда на площадь с детьми и со своим горем. „— Пусть видят все, весь Петербург, как милостыни просят дети...” (Д., 444).

Кризисное время и пространство являются решающим моментом для осуществления идеи. Порог всегда соединяется с дверью; говоря порог, мы имеем в виду границу, выделяющую замкнутое комнатное пространство. Но у Достоевского порог всегда является только кризисной точкой, разграничивающей комнатное и площадное пространство, но не сохраняющей первое.

Квартирное пространство у Достоевского связано своей открытостью с площадным. Пороговое пространство является синтезом символов, а не пространством в его прямом понимании.

Неотъемлемым компонентом городского пространства является интерьер. „Интерьер у Достоевского, описание внешней обстановки, жилья, стен и т.п. обычно однообразен, не богат красками и формами. Но сколько идейной и эмоциональной глубины в описании комнаты!”²⁹

(Клетушка Раскольникова) шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашенный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; (...) наконец, неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях, и служившая постелью Раскольникову (Д., 77).

В такой каморке, „похожей на шкаф или на сундук” (Д., 77), ему становилось душно и тесно.

(Комната Мармеладовых) шагов в десять длинной; всю ее было видно из сеней. Все было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Через задний угол была

²⁹ А. < Белкин, *Читая Достоевского и Чехова*, Москва 1973, с. 81.

протянута дырявая простыня. В самой же комнате было всего только два стула и клеенчатый очень ободраный диван, перед которым стоял старый кухонный сосновый стол, некрашенный и ничем не покрытый (...). В комнате было душно... (Д., 62).

(Нумер Свидригайлова) — это была клетушка до того маленькая, что почти не под рост Свидригайлову: в одно окошко, постель очень грязная, простой крашенный стол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы сколоченные из досок с обшарпанными обоями... Одна часть стены и потолка была срезана накось... Но тут над этим косяком шла лестница (Д., 515).

Комната Сони является самым показательным примером интерьера. Описание содержит знакомые нам детали, лексика та же самая, но приобретает символическое значение.

Это была большая комната, но чрезвычайно низкая, единственная, отдававшаяся от Капернаумовых, запертая дверь к которым находилась в стене слева. На противоположной стороне, в стене справа, была еще другая дверь, всегда запертая наглухо. Там уже была другая, соседняя квартира, под другим номером. Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходящая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убежал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хорошенько; другой же угол был уже слишком безобразно тупой. Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели. В углу, направо находилась кровать; подле нее, ближе к двери, стул. По той же стене, где была кровать, у самых дверей в чужую квартиру, стоял простой тесовый стол, покрытый синенькою скатертью; около стола два плетеных стула. Затем у противоположной стены, поблизости от острого угла, стоял небольшой простого дерева комод, как бы затерявшийся в пустоте. Вот все, что было в комнате. Желтоватые, обшмыганные и истасканные обои почернели по всем углам; должно быть, здесь сыро и угарно зимой. Бедность была видимая (Д., 334 - 35).

„— Я бы в вашей комнате по ночам боялся”. — Угромо заметил Раскольников (Д., 336).

Разве не похожа на эту странную комнату сама жизнь? Жизнь, состоящая из „ужасно острых” и „слишком безобразных тупых” углов, между которыми и бьются в отчаянии герои романа³⁰.

Интерьер — это не только примеры материального положения жизни униженных и оскорбленных, но и психической жизни людей.

Где это, — подумал Раскольников, идя далее — где забыл читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, — а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы, ни жить, — только жить!... Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец, тот, кто его за это подлецом называет — прибавил он через минуту (Д., 188).

³⁰ Там же, с. 81.

Жизненные силы человека сильнее смерти и он живет на „аршине пространства” и в физическом, и в психическом смысле.

Интересен также переход реального городского мира в фантастический. „Мы порой говорим о «фантастическом реализме» Достоевского”. Сам Федор Достоевский в *Петербургских сновидениях в стихах и прозе* (1861) „вспоминает своеобразное и яркое карнавальное ощущение жизни, пережитое им в период самого начала его художественной деятельности. Это было прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами, как «фантастической волшебной грезы», как «сна», как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла”³¹.

Достоевский изображает город и его элементы почти с натуралистической точностью. Но натурализм служит художнику для того, чтобы раскрыть почти фантастическую античеловеческую сущность бытия современного города.

В *Преступлении и наказании* судьба людей и их переживания и идеи придвинуты к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность... все доведено до крайности, до своего предела. В романе нет ничего, что могло бы стабилизироваться, оправданно успокоиться в себе, войти в обычное течение биографического времени и развиваться в нем. Все требует смены и перерождения. Все показано в моменте незавершенного перехода³².

Сам Петербург стоит на „пороге”. Город как „фантом” впервые был показан Достоевским в повести *Слабое сердце* (1847).

Перерастание трагизма в фантазмагорию позволяет сталкиваться психическим пространствам героев, и это столкновение в свою очередь вызывает ощущение фантастического пространства.

Примером перехода городского пространства в фантастическое и может являться комната Сони, заменяющая ей Капернуам. Соня живет среди „уличных”, но, приходя в комнату, меняет сразу же пространство. Ее пространство — на грани греха и святости. Физически живет Соня в грешном пространстве города, а психически — в святом, чистом, пространстве добра.

Свидригайлов живя в грехе, погубив жизнь многих людей, сам ищет проклятого места, живет в ужасающем пространстве Петербурга добровольно. Люди, живя в невыносимо пошлом, грязном и грешном пространстве, на „аршине”, мечтают о невероятно идеальном. Это сопоставление тоже вызывает ощущение фантазмагии.

Переход реального пошлого в фантастическое совершается внутри самого произведения.

³¹ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, ук. соч., с. 275.

³² Там же, с. 287 - 288.

THE ARTISTIC SPACE IN *CRIME AND PUNISHMENT* OF
FIODOR DOSTOYEVSKY

by

HELENA SAMOSIONEK-GODLEWSKA

Summary

In order to investigate artistic function of urban space we considered the picture of Petersburg, its general characterization in the novel. As the starting point served us the definition „aesthetic entourage” or „emotional-aesthetic entourage” which consists of the landscape, interior and exterior.

The entourage in Dostoyevsky is determined by the hero's feelings. The writer never describes, his landscape expresses, depicts (illustrates). The picture of Petersburg in which Raskolnikov lives is a copy of the hero's psyche and at the same time it influences his psyche. Of some significance is the fact that Dostoyevsky's heroes have their own places in the space of the city. The main hero of *Crime and Punishment* is a hero of a definite locus. In Raskolnikov's psyche there are two spaces, in each of them he behaves in a different way.

An internal world of the heroes is very complex, that is why there is created a tremendously complex subjective, psychological urban space or in other words the space becomes one of the possibilities of expression of man's psyche. In Dostoyevsky the space depends only on the hero. There are in the novel clashing spaces, created by the psyche of the heroes.

In the article the author came to a conclusion (on the basis of numerous examples) that the square in *Crime and Punishment* has a character of a rally square, even an assembly one than a carnival one. The space of the square is connected with a critical moment” in the life of a given individual. Without a critical moment the square loses its significance. The critical time is experienced by the heroes of Dostoyevsky at the “threshold”. The space of a “threshold” is a synthesis of symbols, it is not the space in the full meaning of the word. An inseparable component of the city space is interior depicting material situation of a hero but also his psychic life. The lust for life of a degraded and offended man is stronger than death and he lives on “an inch of space” in the psychical and psychic understanding.

The transition of a real into a fantastic city is interesting. In *Crime and Punishment* everything is pushed aside to the verge, to its border, there is nothing that could be stabilized.