

**Следуя путями Бахтина... / *Seguindo os caminhos de Bakhtin...* /  
*Following the Paths of Bakhtin...***

Andrei Kofman \*

**АННОТАЦИЯ**

Статья призвана продемонстрировать, как некоторые положения книги Бахтина о Достоевском просятся к саморазвитию, открывая простор для дополнительных интерпретаций. В статье анализируются две пары базовых оппозиций, пронизывающих роман Достоевского “Преступление и наказание”. Наряду с “пороговым” пространством, блестяще раскрытым Бахтиным, в романе наблюдается противопоставление модели замкнутого пространства модели открытого пространства. Первое ассоциировано со смертью, с адом, откуда нет выхода, со слепотой сознания; второе - с воскресением, раскаянием, прозрением и духовным преображением. Этой оппозиции по смыслу соответствует вторая, выраженная символическими лейтмотивами “жара”, “вонь”, “духота” в противопоставлении к лейтмотивам “воздух”, “вода”, “дождь”. Дешифровка этих оппозиций приводит автора к выводу о том, что в романе метафорически воссоздана евангельская история воскрешения Лазаря, а сам роман в жанровом отношении являет собой художественный парафраз.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Пороговое пространство; Замкнутое пространство; Открытое пространство; Воскрешение Лазаря; Художественный парафраз

**RESUMO**

*O artigo dedica-se a demonstrar como algumas teses do livro de Bakhtin sobre Dostoiévski permitem um autodesenvolvimento, ao darem espaço para interpretações complementares. No artigo, são analisados dois pares de oposições básicas que perpassam o romance de Dostoiévski Crime e castigo. Juntamente com o espaço “limiar”, uma descoberta brilhante de Bakhtin, observa-se no romance a oposição entre o modelo do espaço fechado e o modelo do espaço aberto. O primeiro está associado à morte, ao inferno, de onde não há saída, à consciência cega; o segundo, à ressurreição, ao arrependimento, à clarividência e à transfiguração espiritual. Em termos de sentido, essa segunda oposição corresponde à expressa pelos leitmotivs simbólicos do “calor”, do “fedor”, do “sufocamento”, em oposição aos leitmotivs do “ar”, da “água”, da “chuva”. A decifração dessas oposições leva-nos a concluir que no romance está reconstituída a história evangélica da ressurreição de Lázaro, e o próprio romance é, quanto ao gênero, uma paráfrase artística.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço “limiar”; Espaço fechado; Espaço aberto; Ressurreição de Lázaro; Paráfrase artística

---

\* Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук. Москва, Российская Федерация; <https://orcid.org/0000-0002-3799-9343>; [andrey.kofman@gmail.com](mailto:andrey.kofman@gmail.com)

## ABSTRACT

*The article is intended to demonstrate how some of the ideas of Bakhtin's book about Dostoevsky tend to self-development, opening up space for additional interpretations. The article analyzes two pairs of basic oppositions in Dostoevsky's novel Crime and Punishment. Along with the model of "threshold" space, brilliantly revealed by Bakhtin, the novel contains the opposition of the closed space model to the open space model. The first is associated with death, with hell, where there is no way out, with blindness of consciousness; the second - with resurrection, repentance, insight and spiritual transformation. In terms of meaning, this opposition corresponds to the second one, expressed by the symbolic leitmotifs "heat," "stink," "stuffiness" in contrast to the leitmotifs "air," "water," "rain." Deciphering these oppositions leads the author to the conclusion that in the novel the gospel story of the resurrection of Lazarus is metaphorically recreated, and the novel itself can be attributed to a genre of an artistic paraphrase.*

**KEYWORDS:** *Threshold space; Closed space; Open space; Resurrection of Lazarus; Artistic paraphrase*

## Введение

Книга Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» блестяще продемонстрировала особенности творческого мышления великого филолога. Главная черта его творческого метода может быть сформулирована следующим образом: его мысль всегда очень точна и в тоже время открыта для дополнения и развития. Любопытно отметить, что в этой книге открытый характер идей Бахтина соответствует характерам персонажей Достоевского, о которых Бахтин писал следующее: Все они живо ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать неправдой любое овнешвляющее и завершающее их определение». (68). Базовый принцип Бахтина – антидогматизм; ученый не стремится провозглашать истины в последней инстанции, а скорее намечает пути, на которых возможно и необходимо продолжать его открытия. Вот почему его труды оказались так востребованы филологами и стали известны во всем мире, вот почему у него оказалось так много последователей, а не подражателей.

Я хочу продемонстрировать, как некоторые соображения Бахтина просятся к саморазвитию, как они могут быть разработаны и переосмыслены. Жанр статьи по необходимости предполагает ограничение материала, поэтому я затрону

некоторые аспекты интерпретации только одного романа Достоевского – “Преступление и наказание”.

## 1

Для начала следует в целом охарактеризовать особенности художественного пространства и времени в романе “Преступление и наказание”. В своей замечательной работе “Проблемы поэтики Достоевского” М.Бахтин тонко выявил специфику хронотопа в творчестве Достоевского, определив ее понятиями “кризисное время” и “пространство порога”. С тех пор термины “пороговое время” и “пороговое пространство” стали очень широко применяться в литературоведении, причем по отношению к творчеству самых различных писателей самых различных эпох, от античности до современности.

Коль скоро Бахтин разработал означенную концепцию, то невозможно обойтись без пересказа и цитирования его соображений, изложенных в четвертой главе указанной книги (“Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского”).

Все в этом романе, - пишет ученый, - и судьбы людей, и их переживания, и идеи – придвинуто к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность (но, конечно, не в абстрактно-диалектическом смысле), все доведено до крайности, до своего предела. В романе нет ничего, что могло бы стабилизироваться, оправданно успокоиться в себе, войти в привычное течение биографического времени и развиваться в нем (на возможность такого развития для Разумихина и Дуни Достоевский только указывает в конце романа, но, конечно, не показывает его: такая жизнь лежит вне его художественного мира). Все требует смены и перерождения. Все показано в моменте незавершенного перехода.

Действительно, герои Достоевского не живут обычной размеренной биографической жизнью от младенчества до старости, поэтому писатель не сообщает сведений о предшествующих годах их жизни, а если и представляет предысторию, то в самых скупых деталях. Они живут в состоянии радикальной трансформации, испытывают острейшее эмоциональное напряжение, а в таких состояниях, как отмечалось в теоретической главе, субъективное и,

соответственно, художественное время способно непомерно растягиваться. Это, по словам Бахтина, - “кризисное время, в котором миг приравняется к годам, десятилетиям...”. И впрямь, читая роман “Преступление и наказание”, трудно поверить, что основное его действие, чрезвычайно плотно насыщенное разнообразными событиями, укладывается всего в несколько дней.

Этому “пограничному”, кризисному” времени соответствует свое, столь же специфичное “пограничное” пространство. По мнению Бахтина, “В е р х, н и з, л е с т н и ц а, п р и х о ж а я, п л о щ а д к а, получают значение “точки”, где совершается к р и з и с, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают заветную черту, обновляются или гибнут”. Именно в этих точках совершается действие в произведениях Достоевского, в том числе и в романе “Преступление и наказание”. Внутреннее же пространство зала или гостиной, отмечает ученый, Достоевский использует лишь для сцен скандалов и развенчаний, когда это пространство становится заместителем площади.

Достоевский “перескакивает” через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем.

И далее Бахтин показывает, что основные сюжетные узлы романа происходят именно на пороге:

Прежде всего Раскольников живет, в сущности на п о р о г е: его узкая комната, “гроб” (здесь карнавальный символ) выходит прямо на п л о щ а д к у л е с т н и ц ы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство). В этом “гробу” нельзя жить биографической жизнью, - здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться... На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова... У порога убитой им старухи процентщицы переживает он страшные минуты, когда по другую сторону двери, на площадке лестницы, стоят пришедшие к ней посетители и дергают звонок. Сюда он опять приходит и сам звонит в звонок, чтобы снова пережить эти мгновения. На пороге в коридоре у фонаря происходит сцена полупризнания Разумихину, без слов, одними взглядами. На пороге, у дверей в соседнюю квартиру, происходят его беседы с Соней (а по другую сторону двери их подслушивает Свидригайлов). Нет, разумеется, никакой

необходимости перечислять все “действия”, совершающиеся на пороге, вблизи порога или в живом ощущении порога в этом романе.

Хронотопический анализ Бахтина позволяет более пристально всмотреться в пространственные модели, представленные в романе. И тогда выясняется, что временные и в особенности пространственные структуры романа вовсе не исчерпываются моделью “порогового” пространства.

## 2

“Пороговое” пространство – есть некое общее свойство художественного пространства романа, связанное в первую очередь с сюжетостроением: по словам Бахтина, “порог и его заместители являются в нем основными “точками” действия”. Наряду с этим в романе отчетливо представлены, причем в нескольких разновидностях, художественные модели замкнутого и открытого пространства – и чтобы избежать голословности, мы не станем ограничивать себя в примерах.

Обратимся для начала к образу Петербурга. Последний, возведенный по заранее выработанному плану, славен прежде всего своими прекрасными дальними перспективами. Но в этом своем панорамном архитектурном качестве “Петра творение” лишь единожды предстает в романе Достоевского и вот в какой интерпретации:

Он зажал двугривенный в руку, прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывался лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. Боль от кнута утихла, и Раскольников забыл про удар; одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно, - чаще всего возвращаясь домой, - случалось ему, может быть, раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него

всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее.

Вот и мы, вслед за Раскольниковым отложим разгадку его впечатления в будущее, а пока лишь отметим, что этот образ отчужден от сознания протагониста да и других героев: такой Петербург – нечто совершенно постороннее от реальной жизни, и потому холодное, фантастическое и почти не существующее. Да и сам тот факт, что образ панорамного Петербурга дан лишь единожды, призван подчеркнуть как бы его отсутствие в сознании и в реальной жизни персонажей романа. Такой вариант открытого пространства выступает как символ безжизненности, отчужденности.

Совершенно в ином качестве представлен реальный Петербург, тот, где происходит действие романа. Этот Петербург в чем-то напоминает то низовое неупорядоченное стихийное начало, какое Пушкин в поэме “Медный всадник” противопоставил космосу города. Это хаос, стихия протеизма, здесь все находится в движении, в постоянной трансформации и все пронизано грехом и страданием – воистину inferнальное пространство. Но какую модель воплощает собой это пространство?

Нетрудно заметить, что действие романа происходит в пределах очень ограниченного городского пространства – это Сенная площадь и примыкающие к ней кварталы. Постоянные случайные, непредвиденные встречи героев, пересечения судеб подчеркивают ограниченность этого пространства: как будто бы герои живут в городе-доме наподобие общежития, где невозможно разойтись, не встретившись, где все знают друг друга. Пространство ада не может иметь выхода; и в романе ясно обозначен этот мотив в словах Мармеладова: “А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку куда-нибудь можно было пойти! Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!”. И Раскольников не раз вспомнит эти слова, уже применительно к себе. Понятно, что эта мысль – “идти больше некуда” - выражает прежде всего отсутствие духовной, жизненной перспективы, предел морального падения и страдания; но она также подспудно работает в пространственном измерении, создавая образ преисподней, откуда нет выхода. Итак, реальный Петербург,

противопоставленный Петербургу “несуществующему”, “фантастическому” представляет собой модель замкнутого пространства.

Но и это замкнутое пространство в свою очередь, как соты в улье, дробится на ячейки-комнатушки, где обитают персонажи. С одной стороны, эти ячейки представляют собой пороговое пространство – и в этом Бахтин, несомненно, прав. Вместе с тем, одновременно это и модель замкнутого пространства – во всяком случае, именно в таком качестве предстает жилище Раскольникова. Пусть его комната выходит на лестничную площадку, пусть он не закрывает дверь, он все равно отгорожен от мира, он замкнут в самом себе, что Достоевский многократно и очень настойчиво подчеркивает: “Каморка его походила более на шкаф, чем на квартиру”; “Там-то в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это вот уже более месяца”. В образе замкнутого пространства квартиру Раскольникова воспринимает не только автор, но также и мать протагониста: “Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, - сказала вдруг Пульхерия Ивановна... - я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик”; такой ее воспринимает и сам Раскольников: “Я тогда, как паук, к себе в угол забился, ты ведь была в моей квартире, видела... А знаешь, ли Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят. О, как я ненавидел эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел!”. “Шкаф”, “гроб”, “паучий угол”, “конура” - все эти образы, эмоционально очень окрашенные, не оставляют сомнения в том, что каморка Раскольникова является собой модель замкнутого пространства, и как будет показано в дальнейшем, в этом заключен глубокий смысл. Пока же очевидно то, что это, не просто замкнутое, а предельно сжатое, “тесное” пространство ассоциировано с замкнутостью и теснотой души, сознания, и потому особую значимость приобретают слова Раскольникова о его нежелании выходить из своей конуры. “Выйти” - значит разомкнуть это пространство и границы своего сознания. А выйти ему придется.

Именно в противопоставлении к этим клетушкам, и в первую очередь к комнате Раскольникова, складывается образ разомкнутого пространства, но не петербургского, безличного, фантастического, а совершенно иного. Эта модель разомкнутого пространства возникает в романе всего дважды, что несколько не умаляет ее значимости. Первый раз – в воображении, когда Соня говорит Раскольникову: “Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись,

поцелуй сначала землю... а потом поклонись всему свету на все четыре стороны и скажи всем вслух: “Я убил”. Перекресток – символ креста, но также и обозначение открытого пространства, четырех сторон света, которым должен “поклониться” убийца и тем самым разомкнуть границы своего сознания.

Второй раз модель открытого пространства возникает уже в реальности, в эпилоге, в сцене окончательного преображения Раскольникова. Стоит внимательно вчитаться в эту сцену:

Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила.

Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла еле слышно и села с ним рядом. (...) Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени.

Имеет смысл сопоставить этот пейзаж с петербургским, приведенным ранее. У них есть определенное сходство: в обоих случаях возникает образ реки, поверх которой смотрит Раскольников. Но это сходство, видимо, нарочитое, призвано оттенить глубокие различия двух пейзажей. В петербургской панораме есть образ архитектуры (собора), но при этом нет даже намека на присутствие человека – вот почему от этой панорамы веет “холодом”, “духом немым и глухим”, вот почему эта панорама порождает лишь чувство глубокого отчуждения. Напротив того, в сибирской панораме, в чисто природном пространстве, герой выделяет взглядом людей, живущих “свободной” жизнью. В противопоставлении двух пейзажей ясно выступают оппозиции “искусственное” / “естественное”, “город” / “природа”, “бездушное” / “человеческое”, наконец, “несвобода” / “свобода”. Кроме того, две панорамы воплощены в различных временных моделях: если петербургская – в модели объективного исторического времени, то сибирская – в модели остановленного, а также мифологического времени, возвращающего героя к началу

времен: "...там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его". Функция сибирской панорамы, таким образом, заключена в том, чтобы вывести героя из потока истории и вернуть в некое естественное, природное, первородное состояние – в этом состоянии и происходит его воскрешение, преображение.

В романе "Преступление и наказание" противопоставление моделей замкнутого и открытого пространства теснейшим образом сопряжено с другой системой оппозиций и лишь во взаимодействии с ней раскрывает свой смысл.

### 3

Как пишет Бахтин, "Очень важной особенностью мениппеи является органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики и – иногда – мистико-религиозного элемента с крайним и грубым (с нашей точки зрения) трущобным натурализмом". Действительно, роман "Преступление и наказание" весь пронизан символами.

Здесь не ставится задача отследить и расшифровать множественные мотивы романа "Преступление и наказание" (такие, например, как "камень", "крест", "колокольчик"); обратим внимание лишь на те, которые сопряжены с пространственными моделями. Речь идет о таких мотивах, как "жара", "вонь", "духота" в противопоставлении к мотивам "воздуха" и "воды". Многочисленные примеры не оставляют сомнения в том, что это действительно мотивы, что они не случайны и писатель вводил их вполне осознанно. Более того, как будет показано, в совокупности, в развитии эти мотивы организуют некий скрытый внутренний сюжет, сопровождающий внешний событийный ряд романа. Выделенные оппозиции являются еще одним признаком мениппеи, по мнению Бахтина: "Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморонными сочетаниями".

Невозможно не заметить, что действие первых четырех частей романа протекает прямо-таки в удушливой атмосфере: город мучим жарой, духотой, отвратительными запахами. Эта атмосфера воссоздана на первых же страницах романа – подобно тому, как в первых тактах симфонии задается ее лейтмотив:

На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, - все это разом неприятно потрясло и без того расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины.

И дальше обозначенные мотивы неоднократно повторяются, причем с прежней обостренностью – так, чтобы вновь и вновь привлечь к ним внимание читателя. Имеет смысл привести ряд примеров, чтобы читатель сам ощутил эмоциональную насыщенность этих фрагментов. Раскольников выходит из дому: “На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич и известка, опять вонь из лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики”. Раскольников заходит в контору:

Лестница была узенькая, крутая и вся в помоях. Все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись на эту лестницу и стояли так почти целый день. Оттого была страшная духота. (...) Он вошел и остановился в прихожей. Тут всё стояли и ждали какие-то мужики. Здесь тоже духота была чрезвычайная и, кроме того, до тошноты било в нос свежую, еще невыстоявшуюся краской на тухлой олифе, вновь покрашенных комнат”. Чуть далее: “Гм... жаль, что здесь воздуху нет, прибавил он, - духота... Голова еще больше кружится и ум тоже”. День спустя Раскольников снова выходит из дому: “Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя, но с жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха.

Наконец, - многозначительные слова Пульхерии Ивановны о квартирке сына, этой “ячейки” города: “Пусть пройдет, воздухом подышит... Ужас у него душно... а где тут воздухом-то дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах, без форточек. Господи, что за город!...”.

Мотивы жары, духоты и вони, конечно, метафоричны, и все они вписаны во вполне определенные ассоциативные ряды. Жара – это страсть, иссушение ума и души, безжизненная пустыня; духота – знак духовного оскудения, истощения; вонь – разврат, смердение духовное. В совокупности эти мотивы призваны передать социальную, человеческую атмосферу насилия, греха, неблагополучия. Но также

они работают и на образ инфернального пространства – города-преисподней. Впрочем, как будет показано в дальнейшем, эти мотивы имеют еще одно смысловое наполнение.

Уже в цитированных фрагментах неявно обозначен тот внутренний сюжет, который получит мощное развитие к финалу романа. Духота породит жажду свежего воздуха – вслед за Пульхерией Ивановной этот мотив поддержит Порфирий Петрович при втором свидании с Раскольниковым: “Воздуху пропустить свежего! Да водицы бы вам, голубчик, испить, ведь это припадок-с!”. Отметим сразу же что “в паре” с мотивом свежего воздуха тут же обозначен мотив воды – второй “участник” внутреннего сюжета. При третьей встрече с Раскольниковым тот же Порфирий Петрович скажет: “Вам, во-первых, давно уже воздух переменить надо”, а затем настойчиво повторит: “Вам теперь только воздуху, надо, воздуху, воздуху!”. Последнее высказывание звучит как заклинание с характерной для этой магической практики повторением слова или словосочетания. Между прочим, такое повторение нередко имеет побочной целью выявить и задействовать первородную или ассоциативную семантику слова, сокрытую его обыденным употреблением. Вот и здесь вдруг проступает скрытая двусоставность слова “воздух”. Приставка “воз”, как явствует из словаря Ушакова, имеет четыре значения: движение вверх (“возвышение”, “вознесение” и др.); действие производящее что-то заново (“возрождение”); действие, являющееся ответом на что-либо (“вознаградить”); начало, возникновение какого-то действия (“возмечтать”). Все эти значения в данном случае приложимы к корню “дух”. Возвыситься, возродиться духом, начать духовную работу в ответ на содеянное – вот что необходимо Раскольникову. И оно, это возвышение, возрождение и одновременно очищение постепенно происходит - прежде всего, благодаря Соне: “И он подумал о Соне. Из окна повеяло свежестью”. В свете сказанного, разве можно считать случайностью соположение этих двух коротких фраз? Нет, как нельзя счесть незначимой деталью следующий фрагмент (накануне самоубийства): “Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну. Он ошупью нашел задвижку и отворил окно. Ветер хлынул неистово в его тесную каморку и как бы морозным инеем облепил ему лицо и прикрытую одной рубашкой грудь”.

Мотив свежего воздуха непосредственно связан с мотивом воды. Прежде чем обратиться к его рассмотрению, напомним, что образ воды относится к универсальным мифологическим образам. Боги воды, дождя, рек, моря играют важную роль в мифологиях, однако, за исключением некоторых произведений, в художественной литературе трактовки образа воды восходят не к конкретным мифологическим представлениям, а к универсалиям, архетипам культуры. Как таковой он унаследовал из мифологии ряд устойчивых смыслов; из них обозначим лишь важнейшие. Универсальный мифомотив “мать-вода”, иногда выраженный именно таким словосочетанием, представляет воду рождающим началом, житнетворящей субстанцией – в этом качестве он тесно связан с образами “матери-земли” и древа. Очевидна также связь мифообраза воды с темой счастливой любви: не стоит приводить многочисленные сцены любовных свиданий и объяснений у реки или иных водоемов, сцены совместного омовения, либо мотив путешествия влюбленных по морю, реке и т.п. В христианстве символ воды вбирает в себя всю сумму дополнительных смыслов, связанных с обрядом крещения.

В романе Достоевского вода выступает не только в качестве самозначимого мотива, но и является как бы участником действия. Образ воды здесь представлен в трех основных ипостасях. Первая – дождь. В мифологической трактовке главнейшая функция дождя связана с плодородием: он оплодотворяет землю, которая родит человеку пищу, и тем самым дает жизнь. Для Достоевского важна не столько плодотворящая функция этого универсального мифообраза, сколько житнетворящая, но в специфической метафорической интерпретации. Дождь может прекратить иссушающую жару (то есть разрядить inferнальную социальную атмосферу) и принести с собой воздух и свежесть – отсюда страстная тоска по дождю: “хоть бы капля дождя во все эти дни” (см. выше). Наряду с житнетворящей дождь несет в себе также функцию омовения, очищения.

Проследим, как развивается в романе мотив дождя. Обозначенный в начале романа как томление и мечта, он обретает реальность лишь к финалу романа, в середине шестой части: “Между тем вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи, ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала целыми струями и хлестала на землю”. Из-за дождя и ветра вода поднимается в реке – еще одна ипостась образа воды – и очищает город и

сверху и снизу. “Вода прибывает, подумал он, - к утру хлынет, там где пониже место, на улицы, залет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь мокрые перетаскивать свой сор в верхние этажи”.

Неслучаен тот факт, что два героя-двойника, два убийцы, Свидригайлов и Раскольников, оба попадают под дождь и вымокают. Свидригайлов: “Весь промокший до нитки дошел он домой”. Раскольников: “Я вчера под дождем был, мамаша...”. Оба героя подвергаются очищению, следствием чего становится их глубокое раскаяние. Одного оно приведет к явке с повинной и последующему возрождению. Другого – к самоубийству. Примечательно, что и сам акт самоубийства Свидригайлов связывает с дождем: “Ну, в Америку собираться, да дождя бояться, хе! хе! Прощайте голубчик Софья Семеновна!”. И далее: “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...”.

Еще одно воплощение водной субстанции, чрезвычайно значимое именно для Достоевского, – слезы, символ страдания, сострадания и раскаяния. Не стоит приводить многочисленных примеров, когда плачут женские персонажи романа – им это положено по статусу; но Раскольников, казалось бы, начисто лишен способности плакать. Незадолго до признания он навещает Соню и признается себе: “...Мне слез ее надобно было, мне испуг ее видеть надобно было, смотреть, как сердце ее болит и терзается!”. Да, но эта потребность в слезах, в сострадании становится шагом к преображению - и происходит чудо: “Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы”. Окончательное духовное возрождение Раскольникова произойдет уже в Сибири – и вновь он будет плакать, обнимая колени Сони. Наряду с дождем, рекой, слезы также “участвуют” в оборении иссушающей духовной атмосферы.

#### 4

Как и в чем выделенные мотивы и оппозиции связаны с пространственными моделями романа?

Прежде чем дать ответ на этот вопрос, обратим внимание на любопытные факты. Старуха, которую убил Раскольников, живет на четвертом этаже; на четвертом же этаже живет семья Мармеладовых; в четырехэтажном доме расположена полицейская контора; наконец, со дня убийства и до ключевой сцены романа, когда Соня читает Раскольникову Евангелие, проходит четыре дня; а сцена эта описана в IV главе 4 части романа. Случайные ли это совпадения? Похоже, Достоевский придает какое-то особое значение цифре четыре. Так и есть – это значение ясно раскрывается в упомянутой сцене. В ней каждая фраза, каждое слово полнится особым смыслом, но ее детальный анализ занял бы слишком много места, поэтому уделим внимание лишь самым существенным моментам.

Соня вовсе не по собственной инициативе принимается читать Евангелие – Раскольников зачем-то настаивает на этом: “Читай! Я так хочу! – настаивал он, - читала же Лизавете!” И он же сам требует, чтобы она прочла ему эпизод про воскресение Лазаря, который между прочим, “в четвертом евангелии”. Почему Раскольников настаивает на чтении? Его душевное движение поясняет Достоевский: с одной стороны, “Он слишком хорошо понимал, как тяжело было ей теперь выдавать и обличать все *свое*. Он понял, что чувства эти действительно как бы составляли настоящую и уже давнишнюю, может быть *тайну* ее...”; с другой стороны, “...он узнал теперь и узнал наверно, что хоть и тосковала она и боялась чего-то ужасно, принимаясь теперь читать, но что вместе с тем ей мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно *ему*, чтоб он слышал и непременно *теперь*...” Писатель сам выделяет курсивом слова, дающие ключ к пониманию происходящего: “свое”, “тайна”, “ему”, “теперь”. Происходит некое таинство, своего рода обряд посвящения: она передает свое сокровенное знание тому, кому оно нужнее всего и именно сейчас. Она предвещает то чудо, какое должно случиться и с ним – чудо воскрешения.

Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его (...)  
Иисус же, опять скорбя внутренно, проходит ко гробу. То была пещера и камень лежал на ней. Иисус говорит: Отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: господи! Уже смердит: ибо *четыре* дни, как он во гробе”.  
Она энергично ударила на слово: *четыре*.

Как видно, сам Достоевский, опять-таки, выделив ключевое слово курсивом, расшифровывает символику числа четыре. Но также он одновременно обнажает перед читателем глубинную основу сюжета романа: это евангельский эпизод с воскресением Лазаря. Не случайно Раскольников требует прочитать ему именно этот эпизод – словно нутром понимает, что это о нем. Опять-таки не случайно имя евангельского персонажа возникает еще раньше, в разговоре Раскольникова с Порфирием Петровичем:

- И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.
- Верую, - повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.
- И-и в воскресение Лазаря веруете?
- Ве-ерую. Зачем вам все это?
- Буквально веруете?
- Буквально.

Странным кажется поначалу этот диалог: если человек верует в Бога, то к чему переходить на Лазаря, да еще с уточнением “буквально”? Лишь после сцены с Соней, как бы “задним числом”, становится понятна значимость этого диалога: пронизательный Порфирий Петрович уже догадывается, что произошло, и предвидит, что случится с Раскольниковым, который не “буквально”, а в метафорическом смысле повторит судьбу Лазаря.

Именно в лоне евангельского сюжета воссоединяются и получают смысловую завершенность выделенные ранее оппозиции: с одной стороны, замкнутое пространство, жара, духота, вонь; с другой, - открытое пространство, воздух, влага. Умерший Лазарь пребывал в замкнутом пространстве пещеры, и, как говорится в Священном писании, уже начал смердеть; Иисус же “воззвал громким голосом: Лазарь! Иди вон. *И вышел умерший*”. Вышел – воскресший, из пещеры в открытое пространство, полное воздуха и света.

То же самое, только метафорически, происходит с Раскольниковым. Любопытно однако, что этот метафорически переосмысленный сюжет Достоевский снабдил почти буквально воплощенными мотивами и пространственными решениями. Бахтин усмотрел в сравнении каморки Раскольникова с гробом элемент карнавализации. Но почему бы, в свете сказанного, не увидеть в этом сравнении буквальный намек на гроб? Замкнутое пространство, куда помещен герой, воспроизводит пространство пещеры,

заваленной камнем, где пребывало тело умершего Лазаря. Может, на этот камень намекнул Достоевский, когда заставил Раскольникова именно под “большим неотесанным камнем” схоронить награбленное. Точно так же мотивы жары, духоты и вони призваны передать ту атмосферу, в которой пребывал уже смердящий труп Лазаря. А то, что Раскольников – метафорически “мертвец”, это понимает даже он сам: “Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки!..”. Впрочем, “убил” себя он еще раньше – когда безвылазно сидел в своем “углу”, обдумывал свою идею и писал статью об “избранных”, которым “все позволено”. И еще одна деталь: замышлявший преступление Раскольников поместил себя в условия физической и духовной изоляции, напоминающие изоляцию усопшего. Когда же он совершил убийство, то это ощущение отчужденности от людского сообщества возрастает многократно:

Одно новое, непреодолимое ощущение владело им все более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему были гадки все встречные – гадки были их лица, походка, движения. Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы, кажется, если бы кто-то с ним заговорил....

Это уже ощущение какой-то качественной границы между “мертвецом” и живыми, самоощущение вурдалака.

Но страдание и сострадание помогут Раскольникову воскреснуть и выйти из “могилы”: дождь и слезы очистят его, и в открытом пространстве, полном воздуха и света, на берегу реки, произойдет его преображение. Свершится сказанное в Священном Писании: “И вышел умерший”. И заключительная деталь, уже из эпилога, после того, как произошло воскресение героя – еще одно подтверждение сказанному: “Под подушкой его лежало евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря”.

Четвертая глава книги Бахтина посвящена особенностям жанра, сюжета и композиции произведений Достоевского. Исследователь мастерски показывает различные жанровые аспекты творчества Достоевского. Вместе с тем к сказанному Бахтиным можно добавить еще одну жанровую ипостась романа “Преступление и наказание”, сокрытую и очень своеобразную: роман представляет собой художественный парафраз евангельской притчи о воскрешении Лазаря.

Имеет смысл сказать несколько слов об этом жанре. Первоначально термином “парафраз” обозначали пересказ или переложение текста другими словами, иногда поэтического текста - прозой или, наоборот, прозаического - стихами. В XX веке представления о художественном парафразе значительно расширились и углубились, что было связано с появлением в русле модернистской литературы ряда произведений особого толка, явивших новые подходы к мифологическому материалу. В отличие, скажем, от классицистической трагедии, которая напрямую использовала мифологические сюжеты и персонажи, хотя могла давать им новые интерпретации, в жанре художественного парафразы мифологический или классический сюжет подчас так глубоко “спрятан” и “замаскирован”, что требуются изрядные аналитические усилия, чтобы распознать его в глубине произведения; но вместе с тем он присутствует, он ощутим и во многом определяет художественный мир и сюжет произведения. Важно подчеркнуть: речь в данном случае идет не о спонтанном, неотрефлексированном мифологизме, который может проявляться даже у писателей-натуралистов. Главный жанрообразующий признак художественного парафразы состоит именно в том, что писатель сознательно обращается к мифологическому или классическому сюжету и как бы закладывает его в фундамент произведения. Другой признак – в том, что этот сюжет неявен, сокрыт, видоизменен, не говоря уже о персонажах, которые носят другие имена, живут в иных местах и в иную эпоху, попадают в иные ситуации. Самым известным образцом жанра, расцвет которого приходится на XX век, можно назвать роман Джойса “Улисс”. Но основы жанра были заложены в предшествующем столетии, в том числе и в русской литературе, намного опередившей свое время.

В художественном парафразе наблюдаются две основные писательские стратегии по отношению к “исходному” сюжету. Одна – пародирование,

“выворачивание наизнанку”. Эта стратегия блестяще явлена в повести Гоголя “Старосветские помещики”, которая является художественным парафразом древнегреческого мифа о Филемоне и Бавкиде. Другая стратегия не содержит в себе элемента пародирования и горького осмеяния: писатель метафорически воспроизводит сюжет или какой-то его опорный элемент. Таков случай Достоевского в романе “Преступление и наказание”. Указывать принципиальные отличия евангельского сюжета о Лазаре от сюжета романа не имеет смысла, ибо таких отличий великое множество и все они очевидны, начиная с того, что Раскольников – убийца, а Лазарь безгрешен. Но в этом-то и заключается самая суть жанра: чем разительнее отличия, тем более разительным оказывается и внутреннее сходство, подтверждающее незыблемость извечных истин. Опорный элемент евангельского сюжета – всеисилие Господа, иначе говоря добра, способного воскресить из мертвых. Выстроив на этом фундаменте сюжет своего романа, Достоевский утвердил никогда безвозвратно не утерянную возможность духовного перерождения человека.

Книга Бахтина о Достоевском, опубликованная 90 лет назад, равно как и его последующие работы имеют провокативный характер. Они заставляют читателя глубоко поразмыслить над художественным текстом, что я и попытался продемонстрировать в этой статье.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

БАХТИН, М. М. *Проблемы творчества Достоевского*. Москва: Прибой, 1929.

БАХТИН, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: “Советская Россия”, 1979.

БАХТИН, М. М. *М. М. Бахтин. Собрание сочинений*. Т. 2. Москва: Русские Словари, 2000. [Редакторы тома С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова]

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Собрание сочинений*. Том 5. Преступление и наказание. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

УШАКОВ, Д. Н. *Большой толковый словарь русского языка*. Москва: АСТ/Астрел, 2009.

*Received April 16, 2020*

*Accepted March 22, 2021*