



Б. Н. ТИХОМИРОВ

Роман о преступлении, наказании и воскресении Родиона Раскольникова

В декабре 1865 г., приступая к созданию окончательной редакции романа «Преступление и наказание», первая часть которого уже в начале следующего, 1866 г. увидит свет в январском номере журнала «Русский вестник», Ф. М. Достоевский в записи «для себя», среди планов и черновых набросков в тетради с подготовительными материалами так определил «сверхзадачу», которую он как художник и мыслитель ставит перед собой в работе над новым произведением: «**ПЕРЕРЫТЬ ВСЕ ВОПРОСЫ В ЭТОМ РОМАНЕ**» (Д. 7; 148)*. Сформулировано в высшей степени «по-достоевски»! Все вопросы — то есть в первую очередь главнейшие, «вековечные», как говорят герои писателя, вопросы человеческого бытия; и не поставить только или тем более разрешить, а именно перервать — то есть обнажить их, лишить окончательности, завершенности, самоуспокоенности все и всякие готовые, наперед данные ответы и решения. Возникшая на раннем этапе работы над «Преступлением и наказанием», эта творческая установка станет определяющей для всех важнейших созданий Достоевского последующих пятнадцати лет. <...>

Представляется исключительно интересным и показательным признание Д. И. Писарева, известного критика и публициста, «властителя дум» молодого поколения 1860-х гг., которое он сделал в статье «Борьба за жизнь» — раннем отклике на «Преступление и наказание». Размышляя над ситуациями, в которых оказываются герои Достоевского, над вопросами, которые ставит перед ними жизнь, критик пишет: «Я сам должен сознаться, что перед такими вопросами

* Здесь и далее Достоевский цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: в 30 т. М., 1972–1990, в круглых скобках после цитаты указываются номер тома и страница.

я становлюсь в тупик; противоположные воззрения и доказательства сталкиваются между собою; мысли путаются и мешаются в моей голове; я теряю способность ориентироваться и анализировать; начинается тревожное и мучительное искание какой-нибудь твердой точки и какого-нибудь возможного выхода из заколдованного круга, созданного исключительным положением. Кончается ли это искание каким-нибудь положительным результатом, нахожу ли я точку опоры и удастся ли мне заметить выход — об этом я не скажу моим читателям ни одного слова»*. И это говорит Дмитрий Писарев, как никто другой в его время склонный решать сплеча, без оглядки и малейших колебаний, казалось бы, любые общественные вопросы, давать крайние, зачастую шокирующие своей односторонностью и прямолинейностью ответы! Да, такое признание дорогого стоит. Но в определенном смысле реакция Писарева — это и нормальная, естественнейшая реакция всякого серьезного, вдумчивого и неравнодушного читателя, который оказывается в мире художественных созданий Достоевского, смотрит на окружающую жизнь глазами героев писателя, сердце которого начинает биться в такт с их сердцами.

Поставленную перед собой сверхзадачу — «перерыть все вопросы в этом романе» — Достоевский-художник во многом решает через героя. Обращение к «вековечным» проблемам человеческого существования обусловило заинтересованное внимание романиста ко многим произведениям мировой литературы, как отечественной, так и зарубежной, герои которой оказываются в положениях, в чем-то сходных с положением Родиона Раскольникова, сталкиваются с вопросами, которые жизнь ставит и перед героем «Преступления и наказания». В исследовательской литературе неоднократно отмечалась бóльшая или меньшая близость Раскольникова к пушкинскому Германну из «Пиковой дамы» и Жюльену Сорелю Стендаля, Юджину Араму — герою одноименного романа Э. Булвер-Литтона и бальзаковскому Растиньяку**. Но в то же время герой Достоевского — это принципиально новое явление в мировой литературе. И сопоставление Раскольникова с его «предшественниками» лишь помогает рельефнее это увидеть, глубже осознать.

В центре больших философских романов писателя — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» — всегда стоят герои-идеологи, герои-философы, по масштабу мысли, по уровню постановки проблем духовного бытия в чем-то равновеликие автору, самому Достоевскому. Недаром Д. С. Мережковский, литературный критик начала XX в., утверждал, что герои больших философских

* Писарев Д. И. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 2005. Т. 9. С. 134.

** См., например: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 144–147.

романов Достоевского, может быть, «самые умные» герои во всей русской литературе*. Романист словно передоверяет своим героям собственное видение жизни, остроту восприятия и переживания ее кричащих противоречий и разломов. Причем зачастую его герои дают свои особые, в высшей степени оригинальные и существенно отличные от авторских ответы и решения. Но всегда они бьются над теми же больными, «проклятыми» вопросами, которые мучают ум, сердце и совесть их творца — самого Достоевского. В романном творчестве писателя двадцатитрехлетний нищий петербургский студент Родион Раскольников стал первым героем такого типа.

Но в творческой истории «Преступления и наказания» Раскольников как герой-идеолог, герой-мыслитель, обладающий своим особенным комплексом идей, а с другой стороны — как человек, исключительно остро и болезненно откликающийся на любые проявления окружающей жизни, — вообще Раскольников, каким читатели знают его по окончательному тексту произведения, появился далеко не сразу. Так же как далеко не сразу определилась задача «перерыть все вопросы в этом романе».

Хотя истоки первоначальной поэтической идеи, вдохновившей Достоевского на создание романа, восходят, по-видимому, еще к впечатлениям, вынесенным им из каторги, и в творчестве писателя первой половины 1860-х гг. достаточно следов художественного интереса к тем проблемам, которые встанут в центре нового произведения, однако момент возникновения, «кристаллизации» замысла в воображении художника, с которого начался творческий процесс создания романа («зачатие художественной мысли», по любимому выражению Достоевского), необходимо датировать концом июля — первыми числами августа 1865 г.

Достоевский в это время находился за границей, в Германии, в небольшом курортном городе Висбаден на правом берегу Рейна. С конца июля он проживал в отеле «Виктория» в крайней нужде, буквально без копейки денег и в обстановке, очень живо напоминающей ту, в которой уже на первых страницах читатели застают героя его произведения. <...>

Тяжесть материальных обстоятельств усугублялась страданиями иного рода. Достоевский, находясь в крайней ситуации, вынужден был обратиться за помощью к людям, с которыми у него не было достаточно тесных, дружеских отношений и открывать которым «красоты» своего

* Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 147. Героев Достоевского в этом высказывании Мережковский противопоставляет героям Льва Толстого — «не столько умным, сколько “умствующим”».

положения было ему нравственно тяжело. <...> Но вдвойне мучительно было обращаться Достоевскому к людям близким, любимым, но которые не менее его самого нуждались в помощи. <...>

И в этом романе один из героев, Свидригайлов, описывая состояние духа и положение другого героя, Раскольникова, говорит: «Оно тоже, конечно, обидно для <...> человека с достоинствами и самолюбием непомерным знать, что были бы, например, всего только тысячи три, и вся карьера, все будущее в его жизненной цели формируется иначе, а между тем нет этих трех тысяч. Прибавьте к этому раздражение от голода, от тесной квартиры, от рубища, от яркого сознания красоты своего социального положения, а вместе с тем положения сестры и матери (то есть близких, любимых. — Б. Т.)» (VI, 5)*. Как иронична иногда бывает судьба! Как порой трудноразличима, прозрачна грань между автором и его героем, между нищим петербургским студентом и гениальным писателем, встающим вровень с Гомером, Данте, Шекспиром, Гёте! <...>

Возникший в Висбадене летом 1865 г. замысел и в сюжетном, и в идейном, и в жанровом отношениях еще очень отличался от будущего «Преступления и наказания». Первоначально он представлялся писателю как небольшая повесть объемом в несколько десятков страниц, содержание которой несколько позднее, в середине сентября 1865 г., Достоевский определит как «*психологический отчет одного преступления*» (Д. 282; 136).

Это очень важная и широко цитируемая автохарактеристика, но ее нельзя принимать слишком буквально. Во-первых, потому, что в первоначальном замысле еще нет преступления как самостоятельной художественной задачи: в центре внимания писателя не герой переступающий, а герой переступивший; не роковая «черта», а лишь «психологический процесс», совершающийся в душе преступника за «чертой». Весь интерес автора пока сосредоточен исключительно на «наказании». Как писал Достоевский, излагая ранний замысел в одном из писем этого времени, само «предприятие» (то есть убийство) осуществляется «и скоро и удачно» (Д. 282; 137). Еще нет всех тех преград (морального, религиозного порядка), с которыми столкнется Раскольников в романе, решаясь на преступление, и которые колоссально осложнят и проблематизируют для героя принятие рокового решения. В прямом соответствии с такой художественной установкой «висбаденская» редакция писалась в форме дневника героя-убийцы, который тот начинает вести через несколько дней после совершенного

* Здесь и далее в статье при цитировании «Преступления и наказания» римской цифрой обозначается часть и арабской глава романа.

им преступления. Мысли и переживания преступника, подвигшие его на нарушение уголовного и морального закона, препятствия, с которыми он сталкивается на путях преступления, и борьба с ними преднамеренно вынесены здесь за рамки повествования.

Больше того, в момент зарождения замысла и на самом раннем этапе работы, когда определялась первоначальная художественная форма, герой, в отличие от окончательного текста романа, по-видимому, еще и в малой степени не был идеологом, преступником-мыслителем. Но в этом пока не было и необходимости: преступление для него не являлось религиозно-этической или философско-исторической проблемой, совершение его — экзистенциальным экспериментом или способом преодолеть свою человеческую природу и т. п. Поэтому дневник такого героя не мог стать ничем иным, как только «*психологическим отчетом*», в котором он скрупулезно фиксирует все свои мельчайшие душевные движения после совершенного убийства.

Однако сказанное отнюдь не означает, что мысль самого художника на первом этапе работы не поднималась до рассмотрения вопросов в философско-этической плоскости, что в авторском замысле еще не было преступления как философской категории. Скорее всего, уже в момент возникновения замысел был преимущественно философским. Но эта философия еще не была трагедийной. Достоевский изначально был сосредоточен не на анализе обстоятельств, мотивов или целей преступления, тем более не на возможности обретения героем через преступление качественно новых, недоступных на иных путях отношений с миром, но прежде всего на утверждении неизбежности возмездия, которое исходит из глубин самой человеческой природы, на раскрытии душевных терзаний, испытываемых каждым убийцей, которые рождают в нем нравственную потребность в наказании. Именно в этом пункте художественная и идеологическая доминанта раннего замысла.

Повесть, по-видимому, должна была стать откликом художника на споры, которые велись в русском обществе в период проведения судебной реформы. Недаром на этом этапе сокровенную мысль своего произведения Достоевский формулировал, полемически противопоставляя ее традиционному, официальному взгляду, — «мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, *чем думают законодатели*, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует». И добавлял, апеллируя к личному каторжному опыту: «Это видел я *даже* на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности» (Д. 282; 137), то есть утверждал мысль о действии некоего универсального нравственного закона. И в этом отношении первоначальный замысел даже тяготел к жанру философской притчи. Не герой, его характер, его «новое собствен-

ное слово» и «новый шаг» движут сюжет произведения, но «Божия правда» и «земной закон», которые «берут свое» (Там же). Ввиду надличного характера этих сил личность героя в первоначальном замысле оказывается величиной вполне факультативной. Герою-преступнику оставалось лишь свидетельствовать на собственном личном опыте о непреложности и окончательном торжестве тех законов, во власти которых он оказывается. Финал повести мыслится как «окончательная катастрофа». Сама возможность появления в произведении в качестве его символического «фокуса» евангельской сцены воскресения Лазаря в рамках такого замысла полностью исключена. Так раскрывается философская телеология избранной художником формы «психологического отчета». Своеобразие раннего замысла, его особой художественной природы в конечном счете и заключается в том, что это был замысел не о герое, но об универсальном нравственном законе. В этом его первое и главное отличие от итогового художественного решения, воплощенного в завершенном романе.

Первоначальная редакция осталась неоконченной: повествование обрывается буквально на середине фразы. Но общие контуры раннего замысла проступают в сохранившемся тексте вполне определенно. Характерной сюжетно-композиционной особенностью этой ранней («висбаденской») редакции является отсутствие рядом с главным героем, за исключением Разумихина, других столь важных для окончательного текста «Преступления и наказания» персонажей: Свидригайлова, следователя Порфирия Петровича, матери и Дунечки, Лужина; нет и семейства Мармеладовых. Их не только нет в написанном связном тексте, но, если судить по планам-конспектам продолжения повести, появление их не предполагалось и в дальнейшем. Внешнее действие произведения вообще предельно редуцировано, уходит внутрь душевной жизни героя-преступника, замыкается в нравственно-психологической сфере. В таком ключе Достоевский работает над повестью около полутора месяцев, практически всё время своего пребывания в Висбадене.

Но во второй половине сентября в работе над повестью происходит своеобразный «творческий взрыв», в результате которого первоначальный замысел обретает новое качество. Как позволяет судить лавинообразная серия набросков, появившихся в рабочей тетради писателя, в это время в его творческом воображении соединяются два изначально совершенно самостоятельных замысла, причем не сливаются, а как бы сталкиваются, создавая тем самым важнейший контрапункт будущего романа. Один из них — это уже известный нам замысел «психологического отчета одного преступления», над которым полным ходом идет работа, другой — замысел романа «Пьяненькие». <...>

Характеристика этого романа, содержащаяся в письме к Краевскому, и ряд других соображений дают серьезные основания считать, что вся сюжетная линия семейства Мармеладовых (сам отец Мармеладов, Катерина Ивановна с детьми и, главное, Сонечка) вошла в «Преступление и наказание» именно из неосуществленного замысла «Пьяненьких». Вместе с ними в произведение вошел и широкий социальный петербургский фон, вошло и дыхание большой эпической формы.

Но гораздо важнее совершившаяся в результате соединения двух самостоятельных замыслов общая идейно-композиционная перестройка произведения. История Сонечки, которую уже в ранних набросках рассказывает в своей исповеди ее отец, «пьяненький» Мармеладов, сюжетная линия героини в целом, войдя в произведение, составили контрастную параллель преступлению главного героя. «Разве ты не *то же* сделала? Ты *то же* переступила... смогла переступить», — настаивает Раскольников в романе (IV, 4). Но авторский смысл соотнесения ситуаций героев прямо противоположный: нет, не «то же», наоборот. Сонечка, пусть и нарушив моральный закон («переступив»), тем не менее принесла в жертву лишь себя, а Раскольников — других людей. Параллель, действительно, контрастная. Но для философско-этической проблематики романа еще важнее, значимее противоположность морального самосознания героев: переступившая «через себя» Соня мучительно страдает от сознания своей греховности; переступивший через других Раскольников, напротив, утверждает в своем «праве» на преступление.

Можно говорить и о большем. О том, что в образах Сони и Раскольникова в «Преступлении и наказании» нашли выражение две принципиально различные этические системы. В одной из них, основывающейся на почве религиозного мирозерцания, на вере в божественное происхождение заповедей Священного Писания, мораль, моральный принцип, понятие греха имеют абсолютный характер: не важно, почему и зачем, по какой причине и для какой цели (пусть даже самой святой), но если заповедь нарушена — без сомнений и колебаний: «Я великая, великая грешница!» (как говорит о себе Сонечка в журнальной редакции романа). В другой этической системе, утверждающейся в умах в эпоху кризиса религиозной веры, — наоборот: моральный закон относителен, а может быть, вообще мораль — это фикция, предрассудок. И нужно ее отбросить, освободиться от ее гипноза, чтобы обрести новую, небывалую свободу. Так с появлением рядом с героем героини в произведении возникает второй композиционный центр: Раскольников и Сонечка Мармеладова становятся двумя «полюсами» идейной, художественной структуры «Преступления и наказания» в целом. Соединение,

«столкновение» двух самостоятельных замыслов привело к тому, что теперь произведение стало строиться на новых композиционных основаниях, которые Л. П. Гроссман, говоря об архитектонике романов Достоевского, назвал «принципом двух или нескольких встречающихся повестей»*.

Последствия сентябрьского «творческого взрыва» не исчерпываются возникновением в произведении второго идейного центра, установлением нового композиционного принципа. Может быть, для сложения жанровой структуры романа еще важнее, что на этом этапе в произведении возникает сопряжение «текущей действительности» и вечности. Скорее всего, замысел «Пьяненьких» был не только нраво- и бытописательным, но и предполагал выходы к метафизической проблематике. Об этом, в частности, позволяет говорить тот факт, что в «Преступлении и наказании» само название ненаписанного романа — «Пьяненькие» — отзывается в картине Судного дня (в финале исповеди Мармеладова), в словах Христа, который «в тот день» «всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: “Выходите, скажет, и вы! Выходите, *пьяненькие*, выходите, слабененькие, выходите, соромники!”» (I, 2). Сцена Судного дня с обращением Христа к «пьяненьким» появляется уже в самых первых черновых набросках, сделанных писателем во второй половине сентября, после означенного «творческого взрыва» (см.: Д. 7; 87). Так что, вероятно, этот эпизод перешел в «Преступление и наказание» непосредственно из творческих планов «Пьяненьких». Значение этого обстоятельства трудно переоценить. Здесь в первый раз в творчестве Достоевского появляется образ Христа и возникает столь важный для художественной структуры романов «великого пятикнижия» прорыв повествования в сакральный план бытия, происходит сопряжение исторической действительности и вечности, включение современности в эсхатологическую перспективу. Отныне это станет принципиальной особенностью глубинной поэтики поздних произведений писателя. В окончательном тексте «Преступления и наказания» наряду с картиной Судного дня в финале исповеди Мармеладова этот принцип романной архитектоники будет реализован в образе вечности, которая мерещится Свидригайлову в виде закоптелой деревенской баньки с пауками по углам, или в апокалиптических картинах гибели человечества из каторжных снов Раскольникова. Иначе — в сцене чтения героями евангельского эпизода воскрешения Лазаря.

* Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 343.

Неоднократно указывалось, что этой особенностью — изображением современности в аспекте вечности, в аспекте Священной истории — поздний Достоевский близок средневековой литературе. Однако в отличие от последней метафизический план бытия в романах «великого пятикнижия» принципиально «персоналистичен»: это всегда «чья-то» вечность, «чей-то» апокалипсис, «чей-то» рай или ад и т.п. «Мармеладовская» картина Судного дня, перешедшая в «Преступление и наказание» из замысла «Пьяненьких», явилась первым «ростком» новой жанровой поэтики Достоевского.

Описанный «творческий взрыв» определил собою поворотную веху в истории создания произведения: именно с этого времени начинается новый этап работы писателя над «Преступлением и наказанием» как романом. В произведении уже начинает обнаруживаться ряд существенных структурообразующих черт жанровой формы будущего «Преступления и наказания». И все-таки этот ранний романский замысел по-прежнему качественно отличен от итоговой художественной концепции того новаторского романа-трагедии, с которым в следующем, 1866 г. познакомится русский читатель и который с этого времени войдет в золотой фонд мировой литературы.

С целью лучше уяснить себе глубинную перспективу эволюции замысла «Преступления и наказания» обратимся к одному важному свидетельству творческой истории произведения висбаденского периода. В середине сентября, когда больше половины первоначальной редакции было уже написано и, по самооценке писателя, «работы еще остается недели на две», Достоевский пишет обстоятельное письмо М. Н. Каткову, предлагая издателю «Русского вестника» свою повесть и давая подробную характеристику ее идеи и сюжета. Это письмо, сохранившееся только в черновом варианте, — нечастый случай прямого истолкования автором смысла своего художественного произведения. И это вводит в соблазн многих читателей и даже исследователей, которые стремятся именно здесь найти итоговую концепцию Достоевского, забывая или не учитывая, что после сентябрьского письма к Каткову писатель еще более года напряженно и мучительно работает над романом, во многих отношениях кардинально изменяя свои первоначальные планы.

Вот как излагает Достоевский Каткову сердцевину своего замысла: герой, «молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным “недоконченным” идеям, которые носятся в воздухе <...> решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты». «Он решает убить ее, обобрать; с тем, чтоб сделать счастливою свою

мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства <...> и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении “гуманного долга к человечеству”, чем, уже конечно, “загладится преступление”, если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете». Совершив убийство, он «почти месяц <...> проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берут свое и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть на каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое. <...> Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (282; 136–137).

Это изложение фиксирует промежуточный этап эволюции раннего замысла, когда в ходе работы первоначальный сюжет, по словам самого писателя, «расширился и разбогател». Но главное изменение, совершившееся к этому моменту, состоит в появлении идеологической мотивировки преступления. «Выразить мне это хотелось, — пишет Достоевский об идее непреложности нравственного возмездия, — именно на развитом, на нового поколения человеке, **чтоб была ярче и осязательнее видна мысль**» (Д. 282; 137). Так в замысле более определено, чем это было в момент его возникновения, устанавливается социально-психологический и интеллектуальный статус главного героя: появляется современный, «развитой» преступник с «идеей». Однако «идея» героя пока еще играет в сюжете вполне вспомогательную роль: она создает дополнительное препятствие тому, чтобы «закон правды и человеческая природа взяли свое» (Там же); в своей «идее» герой находит «точку опоры» для противостояния «Божией правде, земному закону». Теперь на место простой «демонстрации» авторской «мысли» приходит ее «испытание». В результате окончательная победа нравственного закона, торжествующего в человеческой душе вопреки идейной аргументации преступника, выглядит «ярче и осязательнее» (Там же). С появлением, пусть еще достаточно элементарного по интеллектуальной оснастке, «сопротивления» героя прямолинейности авторской идеи в замысле начинают проявляться черты художественной полифонии, которые в своем дальнейшем, всё возрастающем развитии определяют одну из важнейших сторон жанровой структуры

«Преступления и наказания». Но пока до «идеи» героя, «суверенной» от объективирующей авторской позиции, еще далеко.

При рассмотрении письма к Каткову в соотношении с окончательным текстом не может не броситься в глаза, что «идея» героя еще явно находится в «эмбриональном» состоянии. Раскольниковской идеи, как она будет функционировать в романе, задавая философско-этические параметры художественного мира «Преступления и наказания» в целом, в замысле пока просто нет. По уровню постановки проблем, по глубине и силе мысли убийца-«теоретик» еще бесконечно далек от своего автора. И невероятно даже предположить, что о нем можно будет сказать: «голодный гений студент Раскольников», как определит героя Достоевского — конечно, уже применительно к окончательному тексту — поэт, философ и литературный критик начала XX в. Вячеслав Иванов*. Возрастание масштабности идеи героя, погружение его мысли в бездонные противоречия бытия, прикосновение к трагедийным основаниям жизни — вот важнейшее направление дальнейшей эволюции художественной концепции Достоевского, в результате чего в процессе создания романа складывается особая жанровая структура, характеризующую которую исследователи определяют «Преступление и наказание» как «идеологический» роман**.

Выше мы намеренно привели такую обширную цитату из письма Достоевского к Каткову. Это, действительно, капитальное изложение романистом его художественной концепции. Но оно имеет не абсолютное, а относительное значение как характеристика момента эволюции замысла «Преступления и наказания», в дальнейшем преодоленного в процессе развития и углубления творческой мысли писателя. Именно поэтому идея «повести», как она изложена Достоевским в письме к Каткову, ни в целом, ни в отдельных своих аспектах, не может быть перенесена на роман «Преступление и наказание» в его завершенном виде. Практически по всем важнейшим позициям окончательный текст дает существенно иные художественные решения. Но рассмотрение романа на фоне и в соотношении с этим ранним замыслом позволяет острее воспринять и рельефнее выразить своеобразие, оригинальность итоговой авторской концепции, то особое художественное качество «Преступления и наказания», которое в исследованиях последнего времени все чаще и чаще определяется с помощью понятия «роман-трагедия».

* Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1985. Т. 4. С. 531.

** Термин, введенный в начале 1920-х гг. Б. М. Энгельгардтом (см.: Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века / Сост. Н. Т. Ашимбаевой. СПб., 1997. С. 538–582).

В мире Достоевского невозможно жить непосредственной бытовой жизнью, безотчетно отдаваясь автоматизму привычного, повседневного существования. Жизнь человеческая, как она увидена и изображена в романе, трагична в самой своей основе: это не жизнь, а кошмар, «своего рода ад», в котором мечется человек-атом, выбитый из устойчивой бытовой колеи, лишенный опоры в обычае и традиции, предоставленный только самому себе, вынужденный — и дерзающий! — в одиночку решать главные вопросы духовного бытия, пересматривая и переоценивая весь опыт исторической жизни человечества, ставя всё под сомнение, давая свои собственные ответы на вековые вопросы: что есть добро и что есть зло?

Именно это трагедийное видение жизни прежде всего и в главном отличает «Преступление и наказание» в его завершённом виде от раннего замысла, как он изложен в письме к М. Н. Каткову и воплощён в написанном тексте «висбаденской» редакции. По точной характеристике В. В. Кожина, «Преступление и наказание» — это роман «неразрешимых ситуаций и роковых, чреватых трагическими последствиями решений»*. Эта глубокая и точная характеристика обнаруживает трагедийность положения человека в мире Достоевского и открывает возможность понимания Родиона Раскольникова не просто как молодого человека, совершающего преступление «по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным “недоконченным идеям”, которые носятся в воздухе», но — как трагического героя, героя высокой трагедии. Исходная трагедийность ситуации и есть то новое художественное качество, возникновение которого в процессе создания романа обусловило главное, принципиальное отличие окончательного текста «Преступления и наказания» от ранних вариантов.

Вместе с тем Раскольников, как герой-мыслитель, и сам остро сознаёт трагедийность ситуации, в которой он находится, точно и выразительно ее формулирует, когда говорит сестре Дунечке, человеку, близкому к нему по натуре: «...и дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь» (III, 3). Эта лаконичная формула трагического самосознания подытоживает душевный и духовный опыт героя уже после совершенного преступления, но она равно относится и к Раскольникову, еще не перешагнувшему роковой «черты».

Однако эту раскольниковскую формулу вполне можно приложить и к положению Сонечки Мармеладовой. Ситуация героини — это тоже «неразрешимая ситуация»: моральное чувство — чувство любви и сострадания к ближним — выталкивает ее на нарушение морального

* Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 119.

закона, который непреложен, свят для ее религиозно-нравственного сознания. В сюжете Сони тоже есть своя «роковая черта», которую «не перешагнешь — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь», — с той, пожалуй, необходимой оговоркой, что остаться по эту сторону «черты» и не смочь спасти своих близких от голодной смерти — значит для героини «еще несчастнее быть», чем несчастна она, переступив «черту» и мучаясь — на грани самоубийства или сумасшествия — от нестерпимого сознания своей греховности, переживая свой поступок как измену Христу. Соня Мармеладова — это тоже трагическая героиня; она тоже вынуждена принимать решения в ситуации, когда вопросы для нее «неразрешимы». Однако и нравственно, и интеллектуально (и конечно же, религиозно) Сонечка самоопределяется в этой ситуации принципиально иначе, нежели главный герой.

Анализируя раскольниковскую формулу трагедийной ситуации: «...дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастен будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь», — нельзя упустить и исключительно важное, значимое слово: «*дойдешь...*»: до этой роковой «черты» еще надо дойти. Ведь в трагедийном мире романа Достоевского далеко не все персонажи оказываются трагическими героями. Причем не только подлец Лужин или ничтожный Лебезятников, но даже и такой симпатичный герой, как Разумихин, отнюдь не герои трагедии. Значит, всё зависит не только от состояния мира, но — в равной степени — от личных качеств самих героев, Раскольникова и Сони.

Зададимся вопросом: какие качества Раскольникова являются определяющими, без уяснения которых невозможно сколь-нибудь глубоко и полно, адекватно авторскому замыслу понять всё, что происходит с героем в романе, — ни его преступления, ни его наказания, ни воскресения в финале?

Прежде всего, и это именно прежде всего: прежде демонической гордости, прежде философской диалектики, Родион Раскольников в окончательном тексте «Преступления и наказания» — это герой, исключительно остро чувствующий чужую боль, живущий так, как будто с него содрали кожу, и всё, что происходит вокруг, больно ранит его душу и сердце. В этом, бесспорно, его «общая точка» с Соней Мармеладовой. И в этом же самая глубокая, изначальная первопричина всего, происходящего с этим героем в романе.

Конечно же, речь идет не о том плоском и предельно упрощенном понимании, в соответствии с которым Раскольников убил, «чтобы матери помочь». Такое истолкование яростно отвергает в сцене признания Сонечке сам герой. Речь идет о другом, о том, что острота нравственного чувства Раскольникова оказывается первоначалом цепной реакции мучительных переживаний, неразрешимых вопросов, отча-

яния, глубоких размышлений, оригинальных идей, вновь отчаяния, терзаний уязвленной гордости, новых размышлений, парадоксальных выводов и лишь наконец роковых решений, — цепной реакции, которая в конечном счете и приводит его не только к преступлению, но также, и это главное, к его идейному обоснованию. Однако, без сомнения, не будь первопричины, не было бы и всей цепи.

Речь, пожалуй, идет и о большем. О разрушительном потенциале неутоленного и неутолимого сострадания, о трагических последствиях, которыми оно чревато. Наконец, о самой природе трагедийного жанра. Выхватить из цепи среднее звено — «идею» героя, — всё свести к «идее» или всё вывести из «идеи» — это серьезное искажение художественной концепции Достоевского, это глубоко ложный взгляд, закрывающий возможность постижения ключевой идеи романа — идеи воскресения как нового рождения через смерть. Хотя, бесспорно, без «идеи» героя, причем «идеи» в ее глубочайшем экзистенциальном содержании, раскольниковского преступления, конечно, тоже не было бы: он его не мог и не смог бы совершить. Но в судьбе Раскольникова вначале была не «идея», не «теория» — вначале была боль. Если сбросить со счета это важнейшее обстоятельство, роман будет о другом герое и другом преступлении.

«...Ведь вы, я знаю, вы последнее сами отдали, еще ничего не видя, — восклицает, обращаясь к Раскольникову, Соня Мармеладова. — А если бы вы все-то видели, о Господи!» (IV, 4). В восклицании героини ее мысль лишь прикоснулась к трагедийной взаимосвязи причин и следствий. Сонечка страшится додумать, чем чревато это вырвавшееся у нее «а если бы...»; страшится додумать, а тем более высказать, что для отдавшего «последнее» героя в этом мире остаются только «роковые, чреватые трагическими последствиями решения». В парадоксальной в грамматическом отношении причинно-следственной конструкции ее фразы: «*А если бы вы все-то видели, о Господи!*» — отчаянный возглас героини «о Господи!» фактически в скрытом виде заключает в себе сознание фатальной неизбежности трагической судьбы для такого героя, как Раскольников, обозначает собой всё то, что с ним совершается в романе.

Но в высшей степени характерно и другое. Там, где по грамматической логике фразы, казалось бы, неизбежно должен возникнуть завязанный жизнью роковой узел, в восклицании Сонечки является имя Бога. И этим героиня бессознательно выражает то свое, особое решение, которое, в противоположность Раскольникову, она находит в трагедийной ситуации.

В конце романа, за полчаса до явки с повинной в полицейскую контору, Раскольников в отчаянии восклицает: «О, если б я был один

и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!» (VI, 7). Чего «не было бы»? «...Не было бы никаких угрызений совести <...> он всё бы смог, через всё бы перешагнул», — то есть не было бы признания, считает, например Ю. Ф. Карякин*. С этим нельзя не согласиться. Но восклицание героя имеет более широкий, универсальный смысл: «...и сам бы я никого *никогда* не любил! Не было бы **всего** этого!» ВСЕГО! — то есть не было бы и самого преступления. Здесь неизбывная любовь к людям, нерасторжимая связь с ними переживается героем как бремя, как крест, от которого он — безнадежно — пытается освободиться. Безнадежно — потому что это его природа, это он сам, самый глубокий корень его человеческой сути. Корень и его преступления, и его наказания — одновременно. Но равно — и залог его воскресения.

Однако и порыв избыть это бремя любви («О, если бы я был один <...>!»), «выскочить из сердца», по сути — перестать быть самим собой — это тоже важная, сущностная характеристика нравственно-психологического состояния Раскольникова. И в этом он, напротив, принципиально противоположен Соне Мармеладовой. И это тоже многое открывает и в его преступлении, и в том, что происходит с героем после него.

Для лучшего уяснения «ситуации Раскольникова» в романе исключительно важен эпизод получения героем накануне убийства письма из дома. «Теперь же письмо матери вдруг как громом в него ударило, — описывает Достоевский реакцию героя. — Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что *вопросы неразрешимы*, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться хоть на что-нибудь, или... “Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе всё, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!”» (I, 4). Без преувеличения, эти строки — важнейшая кульминация всей первой части романа вплоть до момента, когда Раскольников взмахнет топором над головой старухи. Герой принимает окончательное решение. Но принимает его при ясном сознании не только неразрешенности, но и неразрешимости тех вопросов, которые замучили «его сердце и ум». Буквально накануне преступления главные, «проклятые» вопросы представляются Раскольникову в принципе «неразрешимыми», а жизнь заставляет его принимать безотлагательные решения, совершать поступки. И эти решения и по-

* Карякин Ю. Ф. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание» // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 185.

ступки фатально оказываются «роковыми, чреватými трагическими последствиями».

Острота нравственного чувства — это то, что «доводит» героя до «роковой черты», сталкивает его с моральным законом, который встает перед его сознанием как бытийная проблема, как «проклятый вопрос», требующий разрешения. Но само по себе это качество Раскольникова (переживание чужой боли как своей собственной) еще нисколько не предопределяет характера принятых им «решений», еще никак не объясняет, почему и как в конечном итоге он «переступил».

Раскольников не просто преступник «от отчаяния». Он преступник-мыслитель (и мыслитель-преступник, — что не одно и то же). Напряженно бьющаяся мысль, нацеленная на антиномии духовного бытия, — вот еще одно важнейшее, сущностное качество героя «Преступления и наказания». Но до столкновения с моральным законом, до ощущения неодолимости морали и одновременно переживания униженности подчинения ее диктату мысль Раскольникова не получает достаточных стимулов к развитию. Именно потому в ранних редакциях, где преступление совершается «и скоро и удачно» и лишь за чертой «неразрешимые вопросы восстают перед убийцей, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце» (Д. 282; 137), герой не только не обладает серьезной и глубокой идеей, но она ему там и не нужна.

Выдающийся филолог и философ XX века М. М. Бахтин охарактеризовал Достоевского как «художника идеи», который в своих романах изображает «жизнь идеи», ведет со своими героями «диалог» на языке ситуаций. «Автор говорит всею конструкцией своего романа (романа-трагедии! — Б. Т.) не о герое, а с героем», — пишет Бахтин*. Достоевским в его первом великом философском романе был найден гениальный «ход», когда герой-мыслитель, глубокий аналитик, будучи наделенным остротой нравственного чувства, поставлен жизнью в трагическое положение и вынужден принимать решения и действовать в «неразрешимой ситуации». Трагедийная ситуация оказывается мощным стимулом к развитию, углублению его идеи, определяя особый характер и особую направленность «жизни идеи» в произведении. В прошлом студент-юрист, профессионально размышляющий над вопросами преступления, вины, наказания, права, мыслящий в масштабе всей мировой истории, Раскольников в своих философских построениях, в «идее» пытается найти для себя опору в положении, когда надо «не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее». «Идея» героя — это поиск

* Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 75.

выхода из безвыходного положения, это отчаянная и обреченная попытка «философски» преодолеть трагедийную ситуацию. Но именно поэтому — и великий соблазн, чреватый порчей человеческого духа, духовной катастрофой.

В чем суть, главный итог многообразных теоретических построений Раскольникова? В разрушении религиозно-нравственных абсолютов, в обосновании идеи относительности или даже фиктивности, призрачности морали. В убеждении, что моральные нормы, моральные запреты (и прежде всего библейская заповедь «Не убий») — это «предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград» (I, 2). Уже после совершения преступления сам герой сформулирует это так: «Я не человека убил, я *принцип убил*» (III, 6). В эпизоде, когда Раскольников собирается на убийство, Достоевский сообщает читателям одно наблюдение своего героя, сделанное им во время размышлений о природе преступления: «преступник, и почти всякий, — замечает Раскольников, — в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием». «Дойдя до таких выводов, — продолжает писатель, — он решил, что с ним лично, в его деле, не может быть подобных болезненных переворотов, что рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо, во всё время исполнения задуманного, единственно по той причине, что *задуманное им — “не преступление”*» (I, 6).

Этот неожиданный вывод совершенно ошеломляет читателя, который только что, в предыдущей главке, впервые определенно узнал, что задумано именно убийство и грабёж. «Боже! — восклицает Раскольников после страшного сна о забитой лошади, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп...» (I, 5). И вдруг после этих слов: «...единственно по той причине, что задуманное им — “не преступление”». Вот концентрированное выражение и итог раскольниковских теоретических построений! Убийство — не преступление, может быть не преступлением; в принципе есть такие ситуации, когда оно является преступлением только формально-юридически, а не по своей глубинной сути и ты не только «право имеешь», но порой даже «обязан» его совершить. К этой своей заветной идее Раскольников вновь и вновь возвращается на протяжении романа, обосновывая ее многократно и многообразно. И апеллируя к логике всемирной истории, обнаруживая, что «преступление» — это извечная форма и основной закон исторического развития, а великие «законодатели и установители человечества»: Ликурги, Солоны, Магометы, Наполеоны «были особенно страшные кровопроливцы» (III, 5), то есть что всемирная история — не что иное, как отрицание и опровержение абсолютности моральных норм. И подставляя на место нравственных

абсолютов абсолюты математической самоочевидности: «За *одну* жизнь — *тысячи* жизней, спасенных от гниения и разложения. *Одна* смерть и *сто* жизней взамен — да ведь тут арифметика» (I, 6). И даже находя опору в специфической этике народно-поэтических представлений: «Преступление? Какое преступление? <...> то, что я убил гадкую, вредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую *убить сорок грехов простят*, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление?» (VI, 7) и т.п. Совершенно очевидно, что с этой стороны идейные построения Раскольникова еще не являются мотивом к преступлению: их роль, сверхзадача в другом — разрушить, взорвать те преграды (морального, духовного порядка), которые в сознании самого героя останавливают, сдерживают его на пути задуманного.

Для уяснения «диалектики» идейных построений Раскольникова совершенно замечательными являются размышления героя после того, как в распивочной за два дня до убийства он выслушал исповедь старика Мармеладова. Герой не только остро эмоционально, но и интеллектуально переживает Сонечкину историю. В ней его мысль сталкивается с уникальной ситуацией, когда при сложившемся порядке вещей любовь к ближним, христианское сострадание не могут иначе осуществиться, кроме как через нарушение морального закона, через грех. Ведь в романе у Сони нет другой возможности спасти Катерину Ивановну, детей, отца от голодной смерти. Моральный закон, моральная заповедь остро восприняты здесь героем как препятствие, преграда на путях любви и сострадания. И это уже не только Раскольников, но и сам Достоевский открывает, что в этом мире последовательное, идущее до конца сострадание неизбежно ведет к столкновению с моралью, с ее ограничивающими, запретительными заповедями. Для писателя это одна из трагических коллизий бытия. Герой же стремится логически рассечь «гордиев узел». Если «не подлец человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий», если самой любовью, состраданием, совестью он обречен на конфликт с моралью, то, стало быть, абсолютность моральных норм — это «предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград» (I, 2). Вот его вывод.

Как тут не вспомнить позднее, уже в последние годы жизни, записанное Достоевским в рабочей тетради: «Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (Д. 27; 56).

Казалось бы, по крайней мере применительно к Сонечкиной истории, вывод Раскольникова безусловен, неопровержим. В наших глазах «грех» Сони Мармеладовой предстает как подвиг и великая жертва любви. Но парадоксальность художественного решения Достоевского состоит в том, что сама героиня в этой ситуации морально самоопределяется прямо противоположным образом. Для религиозно-нрав-

ственного сознания Сонечки заповедь имеет абсолютный характер. Движимая состраданием и любовью, она не может «не переступить». Но и за «чертой» она сохраняет приверженность христианской морали и мучительно страдает от сознания своей греховности.

Если, как уже отмечалось, в остроте морального чувства «общая точка» Раскольникова с Соней Мармеладовой, чем обусловлен их общий статус «трагических героев», то в покушении на мораль Раскольников, напротив, предельно далек от Сонечки, здесь между ними капитальное различие: Сонечке напрочь чужда какая бы то ни было философско-этическая рефлексия; она действует, не анализируя, не размышляя. Трагедийность собственной ситуации не становится для нее объектом самосознания. И в этом она всецело антипод Раскольникова — острого и тонкого аналитика, глубокого мыслителя. «Я великая, великая грешница!» — вот альфа и омега религиозно-нравственного самосознания героини. И Соня принимает сознание своей греховности как крест. Напротив, вся интеллектуальная энергия Раскольникова направлена на то, чтобы избыть, преодолеть сознание греха, философски утвердиться в обратном.

В идее разрушения моральных абсолютов его «общая точка» с такими во всем противоположными Сонечке персонажами, как Лужин, Свидригайлов, Лебезятников.

У Петра Петровича Лужина, например, тоже своя «теория». Чуть ли не с первых слов он начинает излагать ее в камерке Раскольникова: «Если мне, например, до сих пор говорили: “возлюби” и я возлюблял, то что из этого выходило? <...> ...выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы...» (II, 5). Конечно же, в отличие от Раскольникова Лужин не мыслитель, а «спекулянт», он спекулирует на современных идеях, но тем не менее и его «идея» тоже заслуживает внимания. Кто призывал Петра Петровича: «возлюби»? Да это Христом в Евангелии заповедано: «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф 22: 39). Вот на что замахивается Лужин. Причем существенно, что он предпринимает попытку не обойти, но «взорвать» столь неудобную для него евангельскую мораль — обнаружить ее несостоятельность, ее противоречие «истинам науки», «экономической правде» и т. п.

При всей кажущейся ее элементарности, «притча о разорванном кафтане» занимает в идейном мире «Преступления и наказания» исключительно важное место. В «большом диалоге» романа Лужин претендует занять позицию оппонента Сони Мармеладовой. Хотя Петр Петрович демагогически заявляет: «...я рвал кафтан пополам», — читатель не спешит ему верить; но именно поэтому не сразу бросается в глаза, что «притча о разорванном кафтане» является прозрачной аллегорией жертвы Сонечки Мармеладовой: она явно нацелена на дискредитацию

всех тех, чье жизненное поведение безусловно определяется любовью и состраданием к ближним.

Вольно или невольно (по замыслу автора) в своей теории Лужин пародирует новозаветную заповедь Иоанна Крестителя: «И спрашивал его народ: что же нам делать? Он сказал им в ответ: у кого *две одежды*, тот дай неимущему» (Лк 3: 10–11). И тут уже сам Достоевский остро проблематизирует текст Евангелия. «А у кого одна одежда? А кто сам неимущий? Что делать им?» — как бы спрашивает автор романа в подтексте лужинской «притчи». Для Петра Петровича ответ самоочевиден и однозначен: сострадание, деятельная любовь к ближним со стороны того, у кого нет «второй одежды», кто сам «неимущий», сам «гол» (ситуация Сонечки), может привести только к вопиющему абсурду, только к усугублению драматизма исходной ситуации. И, следовательно, необходимо отбросить заповедь «возлюби», освободиться от самого чувства сострадания. «...Господин Лебезятников, следящий за новыми мыслями, объяснял <...> что сострадание в наше время даже наукой запрещено», — озвучивает в начале романа эту идею, исходящую из окружения Лужина, «пьяненький» Мармеладов (I, 2).

Ответ же Достоевского-художника иной: именно там, где чувство сострадания вступает в противоречие с доводами житейского благоразумия, где оно сталкивается с невозможностью помочь «ближнему», оставаясь в рамках установленных социальных или моральных норм, — там возникает трагедийная ситуация, там и тогда герои писателя оказываются перед роковой «чертой».

«Притча о разорванном кафтане» имеет ближайшее отношение и к ситуации Родиона Раскольникова. Сам герой с подобными драматическими коллизиями сталкивается едва ли не ежедневно. Вот почему с таким гневом обрушивается Раскольников на Лужина. Но вспышка его гнева вызвана и другим. Разглагольствования Петра Петровича обнаруживают «кричащие противоречия» и собственной раскольниковской «философской» позиции: встав на путь теоретического опровержения морали, герой оказывается заодно с людьми, движимыми совершенно иными, прямо противоположными побуждениями.

Однако одним покушением на мораль «участие» «идеи» в раскольниковском преступлении отнюдь не исчерпывается. Напомним сказанное о «*жизни*» идеи» в романе-трагедии Достоевского. «Убив принцип» в своем сознании, герой с новой остротой наталкивается на иную преграду, — условно говоря, второго порядка. Вот как описано состояние Раскольникова в эпизоде его пробуждения на Петровском острове после сна о забитой лошаденке, накануне убийства: «Нет, *я не вытерплю, не вытерплю!* — восклицает он. — Пусть, пусть даже *нет никаких сомнений* во всех этих расчетах, будь это всё, что решено в этот ме-

сяц, *ясно как день, справедливо как арифметика*. Господи! Ведь я все же равно не решусь. *Я ведь не вытерплю, не вытерплю!*» (I, 5). Теоретически его «право» осуществить задуманное представляется герою и в этот момент безусловным («нет никаких сомнений»; «ясно как день, справедливо как арифметика»), но «предприятию» героя оказывает сопротивление само его человеческое естество, само «нутро» Раскольникова противится идее преступления.

Однако если Раскольников еще до убийства вполне отдает себе отчет в том, что замысел преступления вступил в противоречие с самой его человеческой природой, то почему же он все-таки идет на преступление? Что им движет?

Возникшая ситуация мучительна и унижительна для Раскольникова. С одной стороны, отказ от задуманного превращает его в собственных глазах в «подлеца» («Ко всему-то подлец-человек привыкает!» — I; 2), в «тварь дрожащую», так как заставляет «смириться», принять мир как он есть — со всем его злом и несправедливостью, лишая «всякого права действовать, жить и любить»; с другой — Раскольников всецело убежден, повторим это еще раз, что моральные нормы и запреты — «предрассудок» и что он «право имеет». Но его останавливает, «осаживает» слабость его человеческого естества, перечеркивая тем самым и мощь его интеллекта, и остроту его морального чувства, подчиняя своему диктату саму его личность (делая невозможным, как восклицает герой после получения письма из дома, «действовать, жить и любить»). И тут заявляет себя в полную силу еще одна важнейшая черта характера Раскольникова — его «демонская гордость» (Д. 7; 132). Именно гордость в возникшей ситуации не позволяет герою не переступить. Но это — «демонская» гордость, так как она заставляет героя вступить в борьбу с самой его человеческой природой. Больше того, демонская гордость Раскольникова приводит к подмене целей: теперь победа над своим естеством, преодоление его власти над духом становится той «сверхзадачей», которую герой решает в своем преступлении <...>.

«...Я хотел *Наполеоном сделаться*, оттого и убил», — говорит он в сцене признания Соне (V, 4). «Наполеоны» для Раскольникова — это те, кто, по его собственным словам, «не так (как он. — Б. Т.) сделаны», на которых «не тело, а бронза» (III, 6). «Наполеоны» шагают через все «препятствия» не задумываясь, не зная, не чувствуя сопротивления своего человеческого естества. Именно здесь и сейчас «идея наполеонизма» выходит в теоретических построениях Раскольникова на первый план, и «Наполеоны» становятся для него идеалом и образцом независимо от морального содержания их действий, а лишь благодаря одной своей способности — шагать через все «препятствия» не задумываясь, что так мучительно не дается герою.

Однако по его же теории разделения человечества на два разряда — «обыкновенных» и «необыкновенных», которую Раскольников развивал в написанной за полгода до событий статье и которую они при их первой встрече обсуждают с Порфирием Петровичем, как раз *«сдѣлаться»* Наполеоном — нельзя: принадлежность к одному из двух разрядов «запрограммирована» генетически; переход из разряда в разряд невозможен. Наполеоном можно только родиться <...>. Это наблюдение дополнительно подтверждает, что среди мотивов преступления героя «идея» далеко не первична. Теоретические построения Раскольникова «обслуживают» какие-то более глубинные запросы его духа, отвечают «силе его желаний» («Может быть, *по одной только силе своих желаний* он и счел себя тогда человеком, которому более разрешено, чем другому» — Эпилог, 2). И герой способен пересматривать свои прежние теоретические построения, если они начинают ограничивать какие-то наиболее фундаментальные устремления его личности. Слабость человеческого «естества», неспособность «выносить свои шаги», по убеждениям самого же Раскольникова, — это отличительная черта «обыкновенных». И, казалось бы, бурные проявления его собственной «консервативной» «натуры», протестующей (подобно эпизоду после сна на Петровском острове) против идеи преступления, именно с позиций его же теории должны были «ясно как день» доказать герою, что он не «гений», а «обыкновенный» и «не его это дело». Но тут-то, когда его же прежняя теория грозит обернуться против него самого, способна — в союзе со слабостью «натуры» — стать новой непреодолимой преградой на его путях, связать его крепче пут отвлеченной морали, герой-мыслитель, воспламененный «демонской гордостью», делает еще один отчаянный рывок. Новая идея «выклеивается в его голове, как из яйца цыпленок», когда Раскольников, за месяц до убийства, слышит в трактире спор незнакомого ему студента и офицера <...>. Так отныне замысел его преступления уже не по средствам своим только, но и по целям становится «идейным». И без сомнения, взгляд на преступление как на «инструмент» выделки «необыкновенной личности», «Наполеона», «властелина» — это самая «демонская» идея во всем теоретическом арсенале героя «Преступления и наказания».

Уже после преступления, подводя убийственные для себя итоги, герой так формулирует свое понимание всего с ним произошедшего: «Старуха была только болезнь... *я переступить поскорее хотел...* я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, *а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...*» (III, 6). Этими словами Раскольникова как бы задаются три уровня рассмотрения проблемы преступления в романе: 1) преступление уголовное — «человека убил»; 2) преступление моральное, разрушение

религиозно-нравственных абсолютов — «принцип убил»; 3) преступление «экзистенциальное» — преодоление своего человеческого естества. Подчеркнем главное: хотя он и человека (даже двух) убил, и мораль теоретически разрушил, — в своих собственных глазах, на первый взгляд совершенно парадоксально, Раскольников **«не переступил, на этой стороне остался»**. «Не переступил» — так сам герой оценивает результат преступления в свете той сверхзадачи, которую он разрешал; в свете своей «демонской» идеи, которая его воспаляла.

Однако если Раскольников с отчаянием осознает, что и «осмелюсь», принеся в жертву других людей, он все-таки не смог побороть свою «ретроградную» натуру, — это не означает, что прохождение через преступление для его человеческой природы осталось без последствий. «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» — с не меньшим отчаянием признается он Соне (V, 4). Убийство оборачивается самоубийством. Но в этом болезненно остром осознании Раскольниковым трагических последствий его преступления еще не смысловой итог (как иногда понимают), но важнейший поворотный момент в сюжетной динамике романа. Не в последнюю очередь потому, что это не авторский приговор, а мучительное осознание ситуации самим героем.

Художественную концепцию «Преступления и наказания» часто понимают так: ложному, преступному пути Раскольникова писатель противопоставляет истинный, жертвенный путь Сони Мармеладовой. Это очень серьезное огрубление авторской концепции произведения. На последней странице романа Достоевский говорит о героях: «Их воскресила любовь» (Эпилог, 2). Не Раскольникова только воскресила любовь Сони, но **«их (обоих! — Б. Т.) воскресила любовь»**. Сонечка у Достоевского в такой же степени нуждается в воскресении, как и Раскольников. Ее «путь» без него — это тоже тупик, как и его «путь» без нее. Они в равной степени необходимы друг другу. Соня и Раскольников — не свет и тьма, не истина и ложь; они — два «полюса» смысловой структуры «Преступления и наказания», «центростремительное» и «центробежное» начала романа.

Коснемся в этой связи, хотя бы кратко, «проблемы жертвы» в «Преступлении и наказании». Путь Сонечки Мармеладовой в романе — это путь самопожертвования. Но вот как его оценивает Раскольников: «Еще бы не ужас, — говорит он ей, — 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!**» (IV, 4). Суждение героя здесь сродни лужинской «притче о разорванном кафтане». «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а **кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбере-**

жет ее», — сказал Христос (Мк 8: 35). Принося себя в жертву близким, Соня прежде всего спасает себя, свою живую душу. Но, действительно, спасает ли она отца? спасает ли Катерину Ивановну?

«Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! И пользуются! Ведь вот пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. *Ко всему-то подлец-человек привыкает!*» — восклицает Раскольников, познакомившись с историей семейства Мармеладовых. «Подлец-человек!» — это сказано героем об отце Мармеладове, о Катерине Ивановне: это они «поплакали, и привыкли», и живут за Сонин счет, за счет ее «ремесла» — ее греха. Но эта раскольниковская оценка несправедлива. О Катерине Ивановне, о Мармеладове нельзя безоговорочно сказать: «подлец-человек». Не «подлец-человек» Мармеладов, не может он без сердечного содрогания брать последние копейки на похмелье у дочери-проститутки, и именно поэтому его смерть под копытами лошадей так похожа на самоубийство! Не «подлец-человек» Катерина Ивановна, и не в последнюю очередь потому мешается она умом, что невыносимо ей бремя вины за Сонин грех, к которому именно ее жесткие слова подтолкнули падчерицу! Оказывается, — в мире Достоевского, — «легче» принести себя в жертву близким. Но возможно ли, если ты не «подлец-человек», такую жертву принять? и продолжать считать себя человеком?! Великая жертва любви, которую приносит Сонечка близким, объективно подталкивает Мармеладова к самоубийству, Катерину Ивановну — к сумасшествию. Такова художественная логика романа-трагедии.

Говоря о трагедийности Сонечкиного пути, необходимо подчеркнуть и другое. Страдание от сознания своей греховности («я великая, великая грешница!»), которое Сонечка несет в себе до встречи с Раскольниковым, совершенно безысходно, катастрофично — чревато самоубийством или сумасшествием. И когда Раскольников, настаивая, что никого героиня своей жертвой не спасает, подытоживает: «Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить!» — он читает в ее глазах, что эта мысль — мысль о самоубийстве — для Сонечки вовсе не новая, что она уже не однажды заходила к ней в голову. «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». И тут «он понял вполне, *до какой чудовищной боли* истерзала ее, и уже давно, мысль о бесчестном и позорном ее положении» (IV, 4). «В отчаянии» — этими словами Достоевский обозначает, к краю какой пропасти подводит героиню ее путь — путь христианской жертвы.

Общепризнанно, что чтение Сонечкой по просьбе Раскольникова сцены воскресения Лазаря из Евангелия от Иоанна — это символи-

ческий «фокус» всего романа. Чаще исследователи указывают, что евангельский эпизод символически прообразует возможность грядущего воскресения главного героя, пишут о Раскольникове, как «новом Лазаре». И гораздо реже акцентируют глубоко личный характер чтения героини, которая через евангельское слово выражает свою «настоящую и уже давнишнюю <...> тайну», «выдавая и обличая все свое» (IV, 4). «Тайна» эта наиболее отчетливо артикулирована в черновом наброске к эпизоду, где Сонечка восклицает: «*Я сама Лазарь умерший*, и Христос воскресит меня» (РГАЛИ. Ф. 212.1.5. С. 127)*.

«Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, *странно сошедшихся* за чтением вечной книги» (IV, 4), — читаем в финале эпизода. В этих словах: «странно сошедшихся» — великое откровение художника. <...> Раскольников и Сонечка, при всей их противоположности, потому и «сходятся» у Достоевского за чтением евангельского рассказа о «величайшем чуде» воскресения, воспринимая его (пусть и существенно по-разному) как непосредственно относящееся к их личности, их судьбе, — что, самоопределяясь в трагедийной ситуации диаметрально противоположно: один на путях преступления, другая на путях христианской жертвы, — они оба равно мучительно переживают (пусть опять существенно по-разному) свое состояние как состояние смерти. И эта констатация, пожалуй, самое глубокое обнаружение принципиальной трагедийности романного мира «Преступления и наказания». «Логически неизбежно (хотя в романе это не показано) идет к гибели Соня, не слушая никаких доводов разума, и Раскольников, слушаясь только разума», — со своих позиций утверждает, казалось бы, тот же самый трагедийный принцип Г.С. Померанц**. Но здесь не сказано последнее слово. Роман Достоевского — это христианская трагедия (термин Г. П. Федотова), где смерть чревата воскресением. Больше того, является необходимым условием воскресения, ибо христианская идея воскресения не есть идея возвращения старой жизни, идея «реанимации», но — идея нового рождения через смерть. И эта идея — сокровенная сердцевина художественной концепции «Преступления и наказания». «Достоевский снова открыл, после антиномий апостола Павла, *спасительность падения и благословенность греха*, не какого-нибудь под грех, по людскому осуждению, поступка, а всамделишного греха и подлинного падения», — писал

* Ср.: Д. 7; 192. Достоевский начал править эту запись, но не завершил правку: вписал «была» («Я сама *была* Лазарь умерший...»), но оставил глагол «воскресит» в будущем времени. В ПСС эта запись прочтена неточно.

** *Померанц Г. С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 69.

о. Павел Флоренский о наследии писателя в целом*. Сказанное ближайшим образом и, может быть, прежде всего относится к ситуации Раскольниковова. «Нельзя отвечать катехизисом на трагедию героев Достоевского, трагедию Раскольниковова <...>. Это принижает величие Достоевского, отрицает все подлинно новое и оригинальное в нем, — писал фактически о том же Н. А. Бердяев. — <...> Достоевский свидетельствует о *положительном смысле прохождения через зло*, через бездонные испытания и последнюю свободу»**. И в более широком развороте: «Отпадение, раздвоение, отщепенство никогда не являлись для Достоевского просто грехом, это для него также — *путь*»: «зло должно быть преодолено и побеждено, но оно дает обогащающий опыт <...> возможность преодолеть его [зло] изнутри, а не внешне лишь бежать от него и отбрасывать его, оставаясь бессильным над его темной стихией»***. «Господи! уже смердит; ибо четыре дни, как он во гробе», — звучит евангельский текст под низкими сводами Сонечкиной комнаты. И здесь же: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (IV, 4). С этого кульминационного эпизода, с этой вершины романа начинается медленное, противоречивое, но неуклонное движение сюжета к финалу.

Впрочем, строго говоря, встречей с евангельским текстом определяется перелом в сюжете Раскольниковова: для Сонечки же Евангелие изначально — это «свое», сокровенное, интимное. Но событие, ставшее поворотным в сюжете героини, совершается в этой же кульминационной главе, чуть раньше, когда Раскольников вдруг «весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу» <...>.

С этого раскольниковского поклона-поцелуя — «за великое страдание твое» — и начинается в романе воскресение находящейся на грани отчаяния героини. Только через Раскольниковова, его глазами смогла героиня взглянуть на себя со стороны — увидеть и оценить значение своего страдания как искупления. И это оказывается воистину спасительным для нее. Но необходим и такой герой, как Раскольников, который в себе несет бездну страдания, чтобы он мог оценить страдание Сонечки, увидеть в нем символ страдания всего человечества и преклониться перед ним.

А назавтра, в эпизоде признания, когда дело уже идет о спасении Раскольниковова, Соня как бы «возвращает» герою то, что накануне

* Флоренский Павел, свящ. Детям моим; Воспоминания прошлых дней; Генеалогические исследования; Из соловецких писем; Завещание. М., 1992. С. 70.

** Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 177.

*** Там же. С. 164.

увидела, узнала благодаря ему в самой себе: «Страдание принять и искупить себя им, вот что надо», — отвечает она на полный отчаяния вопрос Раскольникова: «Ну, что теперь делать, говори!» (V, 4).

Но разве Раскольников и без того не страдает? В чем сокровенный смысл Сонечкиного призыва? У Достоевского мораль — не только, с одной стороны, система ограничений и запретов («не убий», «не укради», «не прелюбодействуй»), и не только христианские сострадание и любовь — с другой. Мораль — это и великий всеобщий связующий закон. Герои писателя открывают это самой своей трагической судьбой. Раскольников, взрывая в своей идее моральный закон как преграду на пути преступления, утверждаясь в «праве на кровь», по существу, еще до убийства порывает духовные связи с миром, с Богом. Хотя «сознательно сказалось душе его» это лишь после содеянного: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» (II, 2). Это было «самое мучительное чувство из всех когда-либо им испытанных», — прибавляет Достоевский. Сонечка же, вынужденная «переступить», но мучительно страдающая от сознания своей греховности, тем самым, страданием своим, свидетельствует, что и «за чертой» моральный закон для нее непреложен, свят, всецело сохраняет свое абсолютное значение. Страдание до «чудовищной боли» оказывается здесь единственно возможной формой сохранения героиней и в «грехе» морального единства с людьми. Поэтому в романе именно Соня указывает измученному нравственной пыткой герою путь восстановления разрушенных преступлением связей с миром, с Богом — путь спасения.

«Страдание принять и искупить себя им, вот что надо» — в этом ответе на отчаянный вопрос Раскольникова ее собственная боль и собственная надежда. Герой мучительно страдает на протяжении всего романа, но такого страдания, к которому призывает его Соня, страдания-самоосуждения, страдания-раскаяния он не знает вплоть до финала.

Однако особая сложность положения Раскольникова состоит в том, что единственно спасительное для него «страдание принять» (в Сонином смысле) не есть вопрос одного лишь свободного решения. Первоначально герой просто не понимает смысла обращенного к нему призыва. «Это ты про каторгу, что ли, Соня? Донести, что ль, на себя надо? — спросил он мрачно» (V, 4). Но и позднее, когда на грани отчаяния, он, как пишет Достоевский, «так и ринулся в возможность этого цельного нового, полного ощущения» (VI, 8), страдание-самоосуждение оказывается для Раскольникова недоступным. Вот почему роман не заканчивается так, как в письме к Каткову планировал писатель: герой «доносит на себя», но это не делает его способным «примкнуть опять к людям». Второй финал, подлинный, в Эпilogue,

потому и необходим, что «явка в контору» и «признание» — это хоть и сознательная, но неудавшаяся попытка героя «страдание принять». Об этом свидетельствует описание Достоевским нравственно-психологического состояния Раскольникова на каторге: «И хотя бы судьба послала ему раскаяние — жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении». И еще: «О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя!»

Пожалуй, именно в этих словах перед читателями предстает новый Раскольников, взыскующий теперь страдание в том его глубинном смысле, который вкладывала в свой призыв Соня. Но здесь же, в этих же самых словах, открывается и то, что лежащее в основе такого страдания самоосуждение Раскольникову оказывается не на что опереть: «ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем» (Эпилог, 2).

В основе страдания-самоосуждения Сонечки лежит ее глубокое убеждение в абсолютности, божественном происхождении моральных норм. Раскольников же, по его собственным словам, «принцип убил», разрушил в своих теоретических построениях религиозно-нравственный абсолют, не только пришел к убеждению относительности моральных норм, но и к извращенному пониманию морали как «зла» (ибо неукоснительное соблюдение моральных запретов превращало его в его собственных глазах в «подлеца»). Теория в своих глубинных основаниях владеет героем и на каторге: «Чем, чем, — думал он, — моя мысль была глупее других мыслей и теорий <...>? Стоит только посмотреть на дело совершенно независимым, широким и избавленным от обыденных влияний взглядом, и тогда, конечно, моя мысль окажется вовсе не так... странною» (Эпилог, 2). Именно «мысль», философская теория Раскольникова и лишает героя возможности самоосуждения, которого он теперь так страстно взыскует. И здесь за Сонечкой преимущество наивного, не затронутого анализом миропонимания.

Переворот в сознании Раскольникова совершается только на последних страницах романа. Готовят этот переворот, художественно его мотивируют, являясь выражением зреющих в герое перемен, «апокалиптические» сны, которые Раскольников видит во время болезни в конце Великого поста и на Святой неделе. В этих снах сознанию героя предстает картина мира, в котором уничтожен моральный принцип, разрушен моральный закон (в том числе и в самом человеке, в его сердце). Это всё та же раскольниковская «теория», но только доведенная до своего предела, воплощенная в планетарном масштабе. Одновременно сны в их зримой катастрофичности — это и своеобразный

«противовес» теоретическим построениям героя, саморазоблачение и самоотрицание его идеи. Если прежде его теория представлялась Раскольникову «спасительной, может быть, для всего человечества» (III, 5), то теперь — во снах — его сознанию открывается, что предпринятая им попытка «принцип убить» — разрушить мораль, всеобщий связующий закон — гибельна для всего человечества. Здесь исключительно важен планетарный масштаб снов Раскольникова: это как раз то, что позволяет художественно достоверно соединить «прежнего» (с его всемирно-историческим размахом мысли и масштабом притязаний) и «нового» Раскольникова, объяснить саму возможность перехода от одного к другому. Только сознание того, что его «идея» чревата возможностью всемирной катастрофы, создает необходимые предпосылки для освобождения героя от власти над ним его теоретических представлений. В символических образах «апокалиптических» снов сознанию Раскольникова открывается целесообразность, жизненная необходимость, спасительность для человечества разрушенных и отвергнутых им религиозно-нравственных абсолютов; моральный закон восстанавливается для него во всей своей непреложности, и только вместе с этим герой обретает наконец основу для столь чаемого им самоосуждения.

Вдвойне важным оказывается, что новое миропонимание приходит к Раскольникову через сны, то есть предстает как идущее из глубин его собственного духовного опыта, а не как результат идеологического влияния извне. Теперь борьба с «идеей» в самом себе, необходимость смирения перед религиозно-нравственным абсолютом, сознание личной вины за все состояние мировой жизни должны представиться ему «спасительными, может быть, для всего человечества». Таким образом, в финале герой Достоевского не только преодолевает себя прежнего, но и выходит к обретению себя нового: «Он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим» (Эпилог, 2).

Далеко не случайно апокалиптические сны завершаются столь знакомым «раскольниковским» мотивом избранничества: «Все и всё погибало. <...> Спаслись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и *избранные*, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса» (Эпилог, 2). Истоки этого мотива, бесспорно, в основополагающем для Раскольникова обостренном ощущении личной ответственности за всё состояние мировой жизни; финальные аккорды сна, в которых герою открывается возможность некоей новой грандиозной всемирно-исторической миссии, выражают зреющую в нем готовность к «великому, будущему подвигу», как скажет Достоевский в последних строках

романа. По своему скрытому пафосу каторжные сны Раскольникова, взятые в контексте творчества писателя в целом, могут прочитываться как отправная точка того духовного пути, об итогах и кульминации которого может дать представление финал «Сна смешного человека», где герой открыто принимает на себя (и только на себя одного) вину за трагические результаты всей мировой истории, представшей, кстати, его воображению также в фантастической форме сновидения.

Именно поэтому невозможно согласиться с исследователями, которые утверждают, что в результате произошедшего в финале переворота «Раскольников перестал быть Лицом, из героя он превратился в антигероя»*. Черты «титанизма» сохраняются и в самом раскаянии героя (готовность к которому выплеснулась из его подсознания в символической форме сновидений). Исключительно важно, что мотив «всемирной катастрофы» и мотив «избранных», спасающих «род людей», сведены в снах вместе, сосуществуют в единой картине. Готовность признать себя виновным за состояние всей мировой жизни (не за то, что он зарубил старуху процентщицу, но за то, что «принцип убил» — разрушил моральный «иммунитет» и тем поставил человечество на грань всеобщей катастрофы) и одновременно готовность к спасительному подвигу самоочищения (путь к святости) зарождаются в душе Раскольникова синхронно. Самоосуждение оказывается спасительным для героя только на путях обретения нового смысла жизни, жажда подвига рождается в глубинах переживания греха. Так что переворот, произошедший с ним в финале, — это не отказ героя от самого себя, но, напротив, — обретение себя в новом качестве. И поэтому Достоевский не ставит на последней странице точки: автор оставляет Раскольникова «на пороге». Впереди у него «новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» (Эпилог, 2).



* *Кирпотин В. Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова // Кирпотин В. Я. Избр. работы: в 3 т. М., 1978. Т. 3. С. 431.