

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

(Вопросы литературы. - М., 1996, № 1)

1

Религиозный идеал - образ Христа - обуславливает концепцию пространства и времени в произведениях Достоевского. Идеал Христа представляется верующему как образец, а жизнь есть *отступление* от идеала и возвращение к нему. Сюжет христианского сознания: падение - возрождение - и воскресение - зримо действует в произведениях писателя: герои то приближаются, то отступают, отпадают от идеала. Чем ярче на героя Достоевского падает отраженный свет идеала, тем лучезарнее этот герой, тем он нравственней.

В литературоведении сложились две противоположные точки зрения на проблему пространства и времени: одна трактует время как стремительное, лихорадочное, время "на коротком приводе", описывает его "вихревое движение"; другая, наоборот, доказывает, что время у Достоевского предельно уплотняется, растягивается. Если первые исследователи полагают время категорией динамичной у Достоевского, то вторые определяют его как статическое. Посредством религиозного идеала эта антиномичность преодолевается и разрешается в некоем синтезе.

Статическая концепция времени начинает действовать тогда, когда герои Достоевского сливаются с мирозданием, постигают истину и красоту в их гармоничном единстве, как бы "выключаются" из сиюминутности существования, устраняют все противоречия несправедливой земной жизни. (Это происходит перед припадком князя Мышкина и Кириллова, в сне "смешного человека", в видении "золотого века" Ставрогина.) Такие мгновения не поддаются обыкновенным законам времени, не укладываются в шкалу секунд, минут или часов. Это *идеальное время*, ощущаемое личностью как *вечность*.

Кириллов цитирует Апокалипсис, где сказано, что "времени больше не будет". "Врем не предмет, а идея. Погаснет в уме", - утверждает он. Чтобы гармония была вечной, герой останавливает часы. Остановка времени, так сказать "стоп-кадр", кроме того, требуется писателю для того, чтобы подчеркнуть нравственную позицию героя, зафиксировать момент, предшествующий выбору добра или зла, христианской любви или преступлению и греху: "- Довольно! - произнес он решительно и торжественно, - прочь миражи, прочь напускные страхи... Есть жизнь!... - А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства!" ("Преступление и наказание"). "... Настоящая минута действительно могла быть дл нее из таких, в которых вдруг, как в фокусе, сосредоточивается вся сущность жизни, - всего прожитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего" ("Бесы").

Что же касается "лихорадочного", "вихревого" времени, то это время не истинное, сиюминутное, время отпадения от идеала, лишенное выбора. Именно это время "догоняют" и пытаются "поймать" хроникеры Достоевского (Иван Петрович в романе "Униженные и оскорбленные", Алексей Иванович в "Игроке", Антон Лаврентьевич в "Бесах", Аркадий Долгорукий в "Подростке"). Это время неблагоприятное, кризисное, швыряющее героев в трагедийную или фарсовую ситуацию. На этом - *внеидеальном* - времени построены хроники "случайных семейств" в романах Достоевского.

Так же обстоит дело и с пространством. Идеал как бы распределяет пространство в произведениях писателя на два противостоящих друг другу лагеря. Герои живут в "гробах", проходных комнатах, каморках, похожих на чуланы, снимают углы в кухоньках (Макар Девушкин) или занимают чердаки ("Сон смешного человека"). Редко когда герои живут в своем доме. Чаще всего они обитают во временных жилищах. У чужих людей. Их быт неустойчив, "случаен", они не создают домашнего очага. Они поистине *скитальцы*. Все это черты безыдеального существования. Перед нами пространство опустошенное, лишенное идеала, оно подавляет героя, принижает его мысли. В этих углах, на "аршине пространства",

зарождаются *болезненные* идеи. Каморки, грязные трактирные номера располагают к разврату и греху. Иван Петрович в романе "Униженные и оскорбленные" говорит: "Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно", "Тогда же подумал я, что непременно *сгублю* в этой квартире и последнее *здоровье* свое. Так оно и случилось" (курсив мой. - А. Г.).

Подобное пространство со "срезанным накось" потолком как бы приглашает Свидригайлова совершить самоубийство. Однако он не выдерживает и кончает жизнь на открытом воздухе, *рядом* с человеком. Жестокие эксперименты Ставрогина созревают и проходят тоже в "подлом" пространстве: "Доискались, что он живет в какой-то странной компании, связался с каким-то отребьем... дни и ночи проводит в темных *трудобах* и бог знает в каких закоулках..." (курсив мой. - А. Г.). Крайнее выражение безыдеального пространства - картина вечности, нарисованная Свидригайловым: "... одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки...".

Тот же тип пространства выстраивает Достоевский, когда в его произведениях воплощается Петербург. Величественно-холодная архитектура города враждебна человеку. Следуя за Пушкиным, Достоевский показывает, что на ее фоне личность предстает ничтожным придатком государственности.

Напротив, когда герои приближаются к идеалу, они оказываются в пространстве, которое предельно открыто, распахнуто в мир, нравственно: Раскольников кается на площади в преступлении; в момент восторженного экстаза Алеше Карамазову открывается *небесный купол* на фоне *глав собора*, Аркадий Долгорукий вспоминает летящего голубя под куполом церкви как лучшую минуту своей жизни: "... а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...". Такое идеальное пространство нередко пронизывают солнечные лучи, точно внося в него нравственный свет. С подобным пространством связано радостное, религиозное созерцание и мгновения высших озарений героев Достоевского.

Фактически же герой Достоевского существует только в кризисном пространстве, откуда один шаг либо в вечность, где пребывает божественный идеал, либо в безвременье, ведущее к преступлению и греху. Вот почему так часто мелькают на страницах произведений писателя выражения: "лететь с горы", "падать с крыши", "лететь в пропасть", "взойти на эшафот". В рассказе князя Мышкина о несостоявшейся казни, где Достоевский передавал собственные переживания, возникают не просто дома, улицы и переулки, по которым проезжает приговоренный к смерти, а преломленные кризисным сознанием личности *отпечатки* наступающей его смерти. Акцентируя мгновение, когда пространство и время более всего становятся показателями *идеального*, писатель тонко использует игру с художественным временем. Приговоренный к смерти считает реальные минуты, оставшиеся ему в жизни. Между тем солнечные лучи все сильнее притягивают его взгляд: они сверкают и отражаются в церковном куполе; человек начинает верить, что после своей гибели перевоплотится в эти лучи. Они как бы олицетворяют вечность и являются поводом максимально раздвинуть время; вместе с тем их призрачность и сиюминутность, преходящая красота не позволяют забыть о неумолимом отсчете времени, с каждой секундой приближающем смерть.

Наконец, идеальное время способно *преобразовать* внеидеальное пространство. Пять секунд гармонии Кириллова, вызванные эпилептическим припадком, словно уничтожают дурную реальность невзрачной комнаты героя. Сон "смешного человека", вырванный из объективного времени действительной жизни, образует время утопического "золотого века" в пространстве ласкового лазурного моря и пышных крон фруктовых деревьев.

2

Фигура повествователя-хроникера также помогает Достоевскому осуществить искусную игру со временем. Художественное время, используемое рассказчиком, представляет собой две системы координат: *линейное* и *концентрическое* время, дополняющие друг друга в структуре сюжета. Последовательность событий часто нарушается неким временным сбоем:

повествователь излагает слухи, версии, интерпретации вокруг привлечшего его внимание факта, отыскивает в прошлом истоки происходящего ныне. Писатель останавливает время текущих событий, чтобы затем вновь максимально ускорить линейное движение времени.

Вопреки распространенному мнению, будто "летописец Достоевского следует "по пятам" событий, почти их догоняет", хроникеры в произведениях писателя записывают происходящие события чаще всего спустя значительное время. Так, Иван Петрович в романе "Униженные и оскорбленные" с первой фразы романа отсылает читателя к точному, но давно минувшему дню: "Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие". Он записывает рассказ в больничной палате, на пороге смерти. Его записи - лишь оттяжка во времени для "приговоренного к смерти". Повествование мечтателя из "Белых ночей", племянника Ростанева ("Село Степанчиково и его обитатели"), Алексея Ивановича ("Игрок"), Аркадия ("Подросток"), хроникера в "Бесах" во многом строится по тем же законам. Летописцы постоянно напоминают о временной дистанции, хот и излагают события таким образом, будто они происходят на глазах читателя, сию минуту.

Кроме того, время по произволу рассказчика оказывается *сконструированным*, вымышленным, включенным в поэтическое создание повествователя. К примеру, Иван Петрович о событиях, происходивших *одновременно*, рассказывает *последовательно*: сначала обо всем, что касается его взаимоотношений с Наташей, а потом о случившемся с Нелли. Причем сам оговаривает в тексте подобную перестановку. Другими словами, реальные законы времени он нарушает во имя удобства читательского восприятия. Да и сама, так сказать, реальность неожиданно наводит Ивана Петровича на замысел нового художественного произведения: он выходит из творческого кризиса, используя реальные происшествия. Более того, он стремится жизненные события, в которые лично вовлечен, организовать как художественное произведение, сделать элементами романной композиции, высветить пресловутый параллелизм ситуаций: Смит - его дочь и Ихменев - Наташа.

Повествование Нелли сводит воедино два времени: давно прошедшее (история ее матери, старика Смита и князя Валковского) и нынешнее, еще не завершенное (история обиды Ихменева и его разрыва с дочерью); рассказ Нелли о жестокости старика Смита, не простившего дочь, оказывает на старика Ихменева такое же эстетическое воздействие, как выдающееся литературное произведение - на чуткого читателя, что в конечном итоге приводит к осуществлению художественной задачи, заранее продуманной Иваном Петровичем: Ихменев раскаивается и прощает Наташу.

Хроникеры Достоевского не только создают, но и *пересоздают* время. Хаотичность повествования рассказчика не есть признак его "неумелости", как считает Д. Лихачев, - это мир его художественного произвола. До поры до времени хроникеру приходится топтаться на месте, "буксовать", перескакивать с одного на другое - словом, *сбиваться*. Особенно заметна сбивчивость повествования у Горянчикова ("Записки из Мертвого дома"). Он все время оговаривается, забегаает вперед: "я об этом еще скажу", "о нем я скажу позже", "об этом я уже говорил". Это необходимо Достоевскому, чтобы, концентрически выстроив свою историю (первый день, первый месяц и далее тянущиеся в остроге годы), приблизиться к сущности преступников, их человеческого зерну, или, по меткому выражению В. Лакшина, "завоевать истину".

Хроникер в романе "Бесы", как и Горянчиков, не только рассказчик, но и действующее лицо. Он бегаёт по различным делам, передает слухи, влюбляется в Лизу Тушину и т. д. Пока Антон Лаврентьевич - вполне стандартный герой, от лица которого ведется повествование. Но вот начинаются какие-то странные метаморфозы: хроникер описывает сцены, какие *ни при каких обстоятельствах* он не мог наблюдать. Даже если он мотивирует свою осведомленность наличием слухов, то, само собой разумеется, слухи не бывают столь подробными и детальными. Например, сцену, когда Варвара Петровна встречается в церкви с Хромоножкой (причем Антон Лаврентьевич там не присутствовал), он живописует с помощью следующих деталей:

"- Ручку-то пожалуйста, - лепетала "несчастливая", крепко прихватив пальцами левой руки за уголок полученную десятирублевую бумажку, *которую свивало ветром*.

- Вы дрожите, вам холодно? - заметила вдруг Варвара Петровна и, сбросив с себя свой бурнус, *на лету подхватив лакеем*, сняла с плеч свою черную (очень не дешевую) шаль и собственными руками укутала обнаженную шею *все еще стоявшей на коленях просительницы*" (курсив мой. - А. Г.). Очевидно, что ни один самый наблюдательный рассказчик не в силах был бы передать Антону Лаврентьевичу эту сцену так, чтобы подметить все нюансы, переходы чувств персонажей, вплоть до развевающегося на ветру уголка десятирублевки, прижатого левой рукой. Для этого надо обладать недюжинной и цепкой художественной памятью. Но кто же это мог сделать? Те, кто присутствовал в церкви? "... Виднелись вс? знакомые, светские лица, разглядывавшие сцену, одни с строгим удивлением, другие с лукавым любопытством и в то же время с невинной жадностью скандальчика, а третьи начинали даже посмеиваться". Вряд ли перечисленные заурядные обыватели были способны на такой блестящий рассказ. Кстати говоря, даже то, как они реагируют на происходящее, хроникер не мог узнать из слухов, а только *вообразить*, представить себе более или менее правдиво.

Наконец, если подобные сцены хроникер мог воспроизвести, пользуясь слухами (поверим его заверениям), то интимные разговоры между двумя он *заведомо* ни видеть, ни слышать не мог. Ведь он, как, допустим, Подросток, не залезал в чужие спальни, не подслушивал, не подглядывал. В самом деле, каким образом он мог прознать о сговоре Петра Верховенского со Ставрогиным с глаза на глаз, где первый предлагает Ставрогину почетную роль самозванца, Ивана-царевича, по велению которого Русь будет затоплена в крови, если только он того пожелает? Как мог Антон Лаврентьевич, пускай приблизительно, догадаться, о чем говорят Ставрогин и Лиза после грешной ночи с увозом и страстями? Откуда такая тьма анахронизмов и пространственных несуразностей?

Возникает естественный вопрос: а не фиктивная ли фигура этот вездесущий хроникер? Действительно, многие исследователи так и решали эту проблему: сначала, мол, Достоевский следит, чтобы хроникер участвовал в событиях лично, а потом напрочь забывает о нем и пишет уже от своего авторского лица. Получается, что Достоевский - малоподготовленный к писательству любитель, дилетант, на каждом шагу совершающий промахи и просчеты.

То, что это не так, доказывает внимательное чтение текста. В упомянутой нами сцене разговора между Ставрогиным и Петром Верховенским встречается *странная* авторская ремарка: "Так или *почти* так должен был думать Петр Степанович" (курсив мой. - А. Г.). Еще одно, на первый взгляд совершенно необъяснимое, замечание в финальной сцене романа: "Софья Матвеевна знала Евангелие хорошо и тотчас отыскала от Луки то самое место, *которое я и выставил эпиграфом к моей хронике. Приведу его здесь опять...*" (курсив мой. - А. Г.).

Что мы видим? Хроника оборачивается вымыслом. Повествователь ссылается на источники, слухи, выдает себя за очевидца событий, но при этом всячески подчеркивает приемы организации материала, в том числе и значимость эпиграфа, введенного в сюжет романа, - иными словами, рассказчик показывает условность происходящего, и, стало быть, документальность и сиюминутность - только видимость.

В действительности хроникер прежде всего творец, имеющий право на вымысел. С этой точки зрения снимается его фиктивность, объясняется, почему он способен рассказывать о самых интимных сценах тет-а-тет, передавать внутренние монологи героев, интерпретировать слухи и сплетни. В известном смысле хроникеры Достоевского - *сотворцы* автора. По существу они являются профессиональными писателями, во многом схожими с самим художником: недаром они komponуют время и пространство, создают и описывают внутренний мир героев.

Итак, с одной стороны, их функция - вовлечь читателя в вихрь событий, заставить забыть об условности художественного пространства и времени. С другой же стороны, хроникеры, напротив, выражают *мнимость* происходящего: безраздельно пользуясь авторской волей, они то акселерируют ритм событий, то вдруг делают необычайно длинную

паузу, то самоустраняются, то вновь становятся участниками и свидетелями. С помощью фигуры хроникера Достоевский, таким образом, стирает границы между иллюзорным временем художественного произведения и реальным временем поступка героя, осуществляя сложнейшую игру с пространственно-временным континуумом.

Источник: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/galkin-prostranstvo-i-vremya.htm>