

Оксана ДРЕЙФЕЛЬД
Кемеровский ГУ

Воображаемый мир героя в романе Ф. Достоевского *Преступление и наказание* и культурно-исторические рамки романа XX века

*Функция воображаемого мира в структуре
романа Достоевского *Преступление и наказание**

В романах Достоевского повествователь часто инкорпорирует в повествование воображаемый мир персонажа. Внутри образа реальности, созданного автором, появляется целостный образ реальности, отнесённый к сознательно или бессознательно воображающему персонажу, но идентифицировать его однозначно как «сновидение», «видение», «галлюцинацию», «мечту», «фантазию» не всегда возможно. Например, в 6-ой части романа *Преступление и наказание* предлагается несколько объяснений тем видениям, которые переживает Свидригайлов в ночь перед самоубийством. Как сообщает повествователь о персонаже, «он лежал и словно грезил: мысль сменялась мыслью, казалось, ему очень бы хотелось хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением», поэтому изначально видение персонажа представляется его фантазией-галлюцинацией, вызванной страстью («опять образ Дунечки появился пред ним точь-в-точь, как была она, когда, выстрелив в первый раз, ужасно испугалась, опустила револьвер и, помертвев, смотрела на него») и возбуждением («грезы вставали одна за другою»). В то же время наличествует трижды обозначенная граница пробуждения («он нервно задрожал и проснулся», «Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну», «А, проклятая!» – вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся» – ПСС 6; 389-390), свидетельствующая о трёх сновидениях героя. В то же время герой помимо осознанного воображения («хотелось хоть к чему-нибудь особенно прицепиться воображением» – там же) переживает и бессознательную работу воображения, связанную как с перцептивным опытом в настоящем, так и с глубоко скрытыми в памяти деталями прошлого опыта («Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то упорную фантастическую склонность и желание, - но ему всё стали представ-

ляться цветы» – ПСС 6; 389). Введение понятия «воображаемый мир» помогает определить некоторые случаи образотворчества персонажа, которые автор изображает слитно, отводя им иную функцию, чем явно маркированному сновидению героя. Обратимся к финальному фрагменту 3-ей части романа, который содержит, как известно, описание второго сна Родиона Раскольникова (ПСС 6; 151-214).

Рассматриваемое сновидение вводится повествователем без обозначенного пересечения границы (засыпания), что позволяет изображать его с “предельно внутренней” позиции персонажа, не подозревающего о том, что происходящее локализовано не в реальности, а в воображаемом мире.

В то же время особенности рассказывания сохраняют общие для всего романа признаки повествования о событиях, попавших в кругозор повествователя и как бы закреплённых раз и навсегда во вневременном целом. Внешне это выражается в использовании прошедшего времени, однако повествователь при необходимости изображения второго сновидения Раскольникова, происходящего в настоящем плане и включённого в единый событийный план с жизненным целым героя, использует форму “настоящее в прошедшем”. Это позволяет внести в повествование необходимую модальность: оформить впечатления и переживания героя, видящего сон, в “незавершенном настоящем”, то есть воплотить субъективность видения героя.

Хотя ракурс видения повествователя таким образом максимально сближается с ракурсом видения героя, однако он не сливается с ним – герой остаётся объектом изображения, акцент с *субъективной значимости сновидения* в кругозоре героя («сон это продолжится или нет, – думал он и чуть-чуть неприметно поднял ресницы, чтобы поглядеть») переносится на *объективную значимость* в кругозоре повествователя, переводящего колебания героя из третьей части, завершающей болезненный период после совершения преступления, в четвертую («Неужели это продолжение сна? – подумалось ещё раз Раскольникову»), где колебания начнут разрешаться в сторону поступка, который приведёт, в конце концов, к духовному выздоровлению и воскресению героя, намеченному в эпилоге.

Воображаемый, нереальный характер происходящего в этом эпизоде (квартира убитой старухи-процентщицы в действительности освобождена от вещей и готовится к новой сдаче внаём, что известно бодрствующему сознанию Раскольникова) очевиден читателю, но не герою. Знакомая обстановка квартиры («всё тут по-прежнему: стулья, зеркало, жёлтый диван и картинки в рамках» – ПСС 6; 237), представшая перед глазами Раскольникова, оказывается в силу невозможности её реального присут-

ствия как бы частью сложной головоломки, которую нужно разгадать герою («Это от месяца такая тишина, [...] он, верно, загадку загадывает»). Логика восприятия в этой сцене – логика угадывания и восстановления скрытых смыслов и взаимосвязей («Зачем тут салоп? [...] ведь его прежде не было»), – воплощает мучающую героя наяву *проблему оценки* поступка и концепции, предопределяющей этот поступок, которая в самом герое не решена окончательно.

Происходящее с героем в сновидении является образным воплощением уже пережитого и образным определением, прояснением логически не решаемых вопросов. Пережитое наяву “заглядывание сбоку” в лицо мещанина в халате переводится здесь в “заглядывание снизу” в лицо старушонки; оно противоречит логическим рассуждениям, произведённым Раскольниковым перед сновидением. Отношение к старушонке не как к человеку, а как к “принципу” («Старушонка вздор! [...] Я не человека убил, я принцип убил» – ПСС 6; 235), декларированное и недоовощённое («принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил») оборачивается в рассматриваемой сцене желанием заглянуть старушонке в лицо и обнажает способность видеть в ней – скрыто от рассудочной и осознанной части своей души – человека, а не “материал”. И в то же время действия Раскольникова оказываются попыткой воплотить окончательно “недовощённое” – убить “до конца” старушонку, перестать видеть в ней “лицо” («изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались всё сильнее и слышнее» – ПСС 6; 238).

“Эпическая ситуация” романа *Преступление и наказание* раскрывает сущность мира, предполагающую взаимодополняющее сосуществование противоположных начал – “человеколюбивого” и “надчеловеческого”, “жизни” и “смерти”. Герой на время оказывается субъектом, носящим в себе колебание этих “начал”. Драматизм их борьбы в Раскольникове обнаруживается через логические рассуждения-монологи, диалоги-споры с другими персонажами, через конфликт рациональных и иррациональных поступков, и в том числе через показ образа реальности, создаваемого воображением героя во сне.

Переживаемое Раскольниковым в воображаемой реальности сновидения повторное убийство старухи-процентщицы может рассматриваться как «удвоенное событие», которое Н.Д. Тамарченко предлагает, опираясь на работы исследователей, изучавших генезис эпики, считать характер-

ным признаком эпической сюжетной ситуации.¹

Смысл “второго убийства” просвечивает в тех деталях и обстоятельствах, которые вносятся в него сновидящим воображением героя и связываются друг с другом. Это – присутствие людей в сцене воображаемого убийства и их *смех*. В сновидении *звуки* смеха и шёпота людей из спальни стоят в одном образно-смысловом ряду со *звуком* жужжания и ударов мухи о стекло (они семантически выделены в тишине). «Муха» – это деталь, которая объединяет реальность и сновидение. До сновидения – это риторический иронический образ Раскольникова, обдумывающего возможность появления фактической улики, несомненно разоблачающей его для внешнего взгляда («Кто он? [...] Где он был и что видел? [...] Где [...] он тогда стоял и откуда смотрел? [...] И как он мог видеть, – разве это возможно? [...] Муха летала, она видела!» – ПСС 6; 234-235), то есть это фигура речи, под которой он подразумевает невозможность тотального рационального самоконтроля в момент совершения преступления и опасность «просмотреть стотысячную чёрточку».

В сновидческом кругозоре героя опасение, связанное с «мухой» («муха видела» – «все видели»), воплощается в буквальную муху, соотносённую с людьми в соседней комнате, только её значение из “детективного” плана (опасение того, что кто-то видел убийство и всё откроется) переводится в “этический” (оценка людьми преступления). “Второе” (переживаемое во сне) убийство открывает другой план оценивания (по сравнению с первым): с позиции общего закона миропорядка.

В рассмотренном примере субъективная позиция героя не просто сообщена читателю “вездесущим повествователем”: происходит приобщение непосредственно к точке зрения героя, представленной его воображаемым миром (читатель видит сновидение так, как видит его персонаж, не подозревающий, что это сон). В то же время читатель не только “узнаёт” вместе с героем удвоение центрального события убийства, но и осознаёт его воображаемый, нереальный характер. Сущность миропорядка объективируется в образ мира, переживаемый героем как непосредственная реальность, что демонстрирует убеждённость автора в принципиальной значимости подобного опыта.

Оставаясь доступной наблюдению “сообщающей позиции” повествующего субъекта, внутренняя позиция персонажа дополнительно объективируется. Дополнительная объективация предельно внутренней позиции

1 Натан Д. Тамарченко, “Структура эпического сюжета”, в: Натан Д. Тамарченко, Валерий И. Тюпа, Самсон Н. Бройтман, *Теория литературы*, т. 1 (Москва: Академия, 2004), с. 290-292.

героя в воображаемый мир делает эту позицию доступной рефлексии самого героя или других персонажей.

Осуществление ценностной позиции героя в конкретной форме воспринимаемого мира открывает этот мир и саморефлексии, и оцениванию извне (из условно-реального мира персонажей). Введение воображаемого мира позволяет изображать человека в ситуации повышенной рефлексии, когда предельно внутренняя позиция героя двояко объективируется: 1) в жизненном событии для самого героя либо других персонажей, 2) в эстетическом событии для автора и читателя. В рассмотренных примерах воображаемый мир героев Достоевского – это ещё и разновидность хронотопа, когда в результате сознательного или бессознательного образотворчества Свидригайлова и Родиона Раскольникова становится отделённым от реальности отрезок времени и пространства, который воссоздаёт целостность мира в её новых, творимых воображением взаимосвязях.

В приведённых примерах воображаемый мир представляет собой экспликацию ценностной позиции персонажа, персонификацию или “определение” этой позиции в чувственно воспринимаемый и переживаемый образ мира с пространственно-временными приметами целостной реальности, с присущими этой позиции причинно-следственными связями.

Воображаемый мир изображается как “определённый” и чувственно воспринимаемый для самого воображающего героя, даже если в условно-реальной действительности произведения он не явлен другим персонажам.

Такая экспликация представляет собой непосредственное развёртывание точки зрения воображающего персонажа как прямо наблюдаемой “определённой” ценностной позиции в условно-настоящем времени повествования. Это значит, что возможность изображения внутреннего мира героя с помощью *повествования* с “сообщающей позиции” повествующего субъекта, дополняется возможностью “показа” ценностной позиции персонажа, доступной восприятию в образе мира (т.н. «сценическое изображение» в классификации «повествовательных ситуаций» Франца К. Штанцеля).²

Воображение не становится определяющей чертой образа человека в поэтике реализма. Оно участвует в «изображении характеров “изнутри”, то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения».³

2 Franz K. STANZEL, *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, pp. 21-22).

3 Иван В. СТРАХОВ, *Психологический анализ в литературном творчестве*. В 2-х ч. (Саратов, 1973), ч. 1, с. 4.

В этом случае т.н. психологическая интроспекция выступает как способ изображения, при котором сознательные или бессознательные, “авторские” или “вторичные” образы, возникающие в воображении персонажа, во-первых, уравниваются с образами памяти, с образами, оформляющими чувственные переживания, с сновидческими образами, мечтами, галлюцинациями “содержательно”, во-вторых, “функционально”. То есть для «познания и изображения внутреннего мира человека [...] причудливая игра образов сознания» доставляет материал равно значимый с «чувствами» и «эмоциональными состояниями», «озарениями» и «интуициями», «снами», «видениями» и «галлюцинациями».⁴

Интересующий нас феномен персонажей Достоевского, творящих воображаемую реальность и воспринимающих её как равнозначную действительности, не является общим для русского и западноевропейского реализма XIX века типом героя. Возможно, это связано с тем, что в истолковании образа человека поэтика реализма придаёт большое значение его взаимосвязям с окружающей действительностью: формирует сложную обусловленность персонажа социальным, культурным, историческим, биографическим контекстом, использует психологический детерминизм. “Воображаемый мир” же часто возникает как следствие обособления “внутреннего бытия” человека от “внешнего” или как следствие предпочтения “субъективно значимых” смысловых связей “объективно существующим” – например, социальным. Однако воображающий герой всё же “открыт” поэтикой реализма как разновидность эпического персонажа и это открытие даёт некоторые важные основания для определения специфики “воображаемого мира героя”.

Благодаря введению воображаемого мира персонажей Достоевский достигает специфического эффекта: оставаясь доступной наблюдению “сообщающей позиции” повествующего субъекта, внутренняя позиция персонажа дополнительно объективируется. Сюжетный смысл такой дополнительной объективации наиболее очевиден в приведённых случаях, когда воображаемый мир оказывается предстоящим самому герою или доступным для наблюдения и рефлексии другим персонажам.

Необходимо уточнить, что мы предлагаем не использовать психологические критерии различения изображённых грёз, фантазий, образов памяти, галлюцинаций, бреда, сновидений, а также психологические понятия “интроспекции”, “интериоризации” и “экстериоризации”. Мы хотим сделать акцент на том, что при описании воображаемого мира персона-

4 Андрей Б. Есин, *Психологизм русской классической литературы* (Москва: Просвещение, 1988), с. 43-45.

жей Достоевского нам важно определить его как элемент произведения, где есть уже заранее заданная автором сфера условной “реальности” (мир персонажей). С этой точки зрения воображаемый мир персонажа и в кругозоре героя, и в кругозоре автора – это *образ*, в кругозоре автора он является ещё и “образом образа”, элементом архитектоники произведения. Его специфика связана с воплощённостью воображаемых элементов в условно-реальном мире произведения, и, соответственно, с возможностью восприятия их как *образов* субъектами разного уровня – персонажами, повествующим субъектом, эстетическими субъектами (автором и читателем).

Итак, воображаемый мир героя в рассмотренных романах Достоевского – это образ мира, созданный воображающим персонажем. Он возникает в воображении (во “внутреннем мире”) Свидригайлова и Родиона Раскольников, и тогда в качестве воплощённого материализованного элемента (виртуального “мира”) может входить в “условно-реальный” мир произведения. Воображаемый мир этих персонажей – это “мир в мире”: он усложняет организацию художественной реальности (в первую очередь, как пространственного и временного целого), определяя поляризацию “воображаемого”, “иллюзорного”, “эстетического” и, с другой стороны, “реального” в структуре романа *Преступление и наказание*. Воображаемый мир является такой интенцией героя, которая представляет собой идеально-смысловой модус жизненной активности героя и эстетически открывается автором как значимое жизненное содержание.

Взаимосвязь героев Достоевского и персонажей неклассической литературы XX века

Интересно проследить наследие Достоевского в изображении воображаемого мира героя в эпоху “неклассической” литературы XX века. Выделение “неклассического” этапа стадии “художественной модальности”,⁵ в

5 Самсон Н. Бройтман для обозначения стадий развития поэтики использует те «порождающие принципы мировидения и сознания (в том числе эстетического)», которые «отличаются концентрацией общего принципа поэтики каждой из стадий». – Самсон Н. БРОЙТМАН, *Историческая поэтика*, т. 1 (Москва: Академия, 2004), с. 13, 12. Его концепция именует три известные после Э.Р. Курциуса стадии в истории поэтики как «эпоху синкретизма», «эйдетическую поэтику» и «поэтику художественной модальности». Нам кажется ценной в данной концепции попытка отразить в названиях и трактовках этапов не только *принципы «эстетического сознания»*, но и «порождающие принципы мировидения» каждой из эпох.

развитии литературы предложено русским литературоведом Самсоном Наумовичем Бройтманом: в его концепции традиционное для русской «истории литературы» деление на «модернизм» и «постмодернизм» обобщается с точки зрения исторической поэтики.⁶

По замечанию Х. Ортеги-и-Гассета в искусстве «неклассического» периода происходит «новое перемещение точки зрения – скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним: [...] внимание художника прежде всего сосредоточилось на внешней реальности, затем – на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное».⁷

Литературоведческая рефлексия показала, что т.н. «неклассическая» литература XX века действительно открывает новый способ изображения мира и человека: мир изображается как «внешнее», перешедшее во «внутреннее» пространство сознания изображаемого субъекта.⁸ При таком подходе «явления, принадлежащие к внутреннему миру героя, происходящие в его сознании [...] рассматриваются [...] как не менее, а иногда и более реальные, чем окружающая их действительность».⁹ Такое представление о мире и человеке, характерное для литературы «неклассического» периода, реализует принцип «художественной модальности», выделен-

6 «То, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха не только со своими полюсами, но и с поступательной логикой развития». – БРОЙТМАН, с. 221.

7 Хосе ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, «О точке зрения в искусстве», в Хосе ОРТЕГА-И-ГАССЕТ, *Эстетика. Философия культуры* (Москва: Искусство, 1991), с. 186-203.

8 Приведём некоторые высказывания, развёртывающие эту идею: «Внешние события [...] утрачивают какое-либо преимущество по сравнению с «содержаниями сознания» и служат лишь толчком, высвобождающим внутренние процессы» – ЭРИХ АУЭРБАХ, *Мимесис* (Москва: Per Se, Санкт-Петербург: Унив-тская книга, 2000), с. 451. «Всегда сознание было «внутренним миром», теперь у Пруста мир оказался внутри сознания» – СЕРГЕЙ Г. БОЧАРОВ, «Пруст и «поток сознания»», в: *Критический реализм XX века и модернизм* (Москва: Наука, 1967), с. 198. «Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немислимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность, и тем самым не уместается в границах этого мира, расшатывает его» – ДМИТРИЙ Е. МАКСИМОВ, *Поэзия и проза Ал. Блока* (Ленинград: Советский писатель, 1981), с. 169. По замечанию Ж.-П. Сартра, даже фантастическая литература этого этапа открывает в качестве предмета изображения не «трансцендентное» (как у романтиков) или социальное (как у реалистов), а «внутреннюю сферу» человека: см. Жан-Поль САРТР, ««Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык», *Иностранная литература*, 2005, № 9.

9 Ольга В. ФЕДУНИНА, *Поэтика сна (русский роман первой трети XX века в контексте традиции)* (Москва: Intrada, 2013), с. 8.

ный С.Н. Бройтманом как «порождающий принцип» эпохи «антитрадиционализма».¹⁰

Воображаемый мир героя, используемый Достоевским как элемент структуры его романов, по-видимому, входит в область явлений, чрезвычайно близких «порождающему принципу» эпохи «художественной модальности» по нескольким причинам.

Представляя собой «форму посягательства на реальный мир» (Д. Максимов), суть которой, как мы предполагаем, связана с переживанием скрытых от субъекта в реальности смыслов, воображаемый мир героя расшатывает границы между «объективно реальным» и «возможно реальным».

Создание образа реальности и бессознательное воображение реализуют движение персонажа к границам «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой» отмеченное М.М. Бахтиным как характерное для этой эпохи.¹¹ Поскольку осознание скрытых смыслов может носить характер опыта, «восполняющего» субъекта,¹² но может быть изображено и как «расподобляющий» субъекта опыт переживания мира,¹³ размыванию будут подвергаться не только границы «объективно реального» и «возможно реального», но и границы субъектной идентичности героев («я» и «не-я», я и «образа я»). Это найдёт своё отражение в сложных нарратив-

10 «Модальность» понимается С.Н. Бройтманом в *Исторической поэтике* как «подвижность», «относительность» границ сознания субъектов (как героического, так и авторского планов) (с. 273-274), в то же время как «негарантированность положения человека в мире» (то есть подвижность субъектной и социальной идентичности) (с. 290), а также как «вероятностно-множественное начало», заложенное в сюжетной ситуации и опирающееся на «самостоятельную ценность внутреннего действия» (Бройтман, с. 291, 296).

11 Границы «бесконечных возможностей и несовпадения с самим собой [...] отодвигаются всё дальше и дальше: в личности оказываются всё новые и новые оболочки вещного и необходимого (где меня нет до конца, где я не я): то, что казалось последним свободным ядром, оказывается новой оболочкой душевной плоти (пусть и более тонкой)». Михаил М. БАХТИН, «К вопросам самосознания и самооценки», в: Михаил М. БАХТИН, *Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук* (Санкт-Петербург: Азбука, 2000), с. 243.

12 Выход за пределы наличного бытия, позволяющий открывать новые горизонты и возможности, возвращать утраченное время, осуществлять собственного «я» в образе и др.

13 Чреватый изменением телесности или памяти субъекта в воображаемом мире, дисгармонией между воспринимаемым изнутри «я» и реальным (представленным, например, социальной ролью), встречей с эстетизированным образом «я» или двойником и др.

ных структурах произведений XX века, в которых происходит размывание границ высказываний разных субъектов.

Актуальность изображения воображаемого мира героя Достоевского в “неклассической” литературе XX века эпохи “художественной модальности” обусловлена также и повышенной рефлексивностью “неклассического” искусства (его стремлением не столько отражать реальность, сколько проследить процесс собственного становления).

Присутствие “творческой” разновидности воображаемого мира помещает в кругозор автора и читателя переход жизни в эстетическую реальность и даже в художественное слово. Но и “не-творческая” разновидность воображаемого мира героя (сновидение, галлюцинация, мечта, воспоминание, виртуальный мир, “чужой” образ мира) причастна к специфической метарефлексивности “неклассической” литературы. Эти “не-творческие” разновидности воображаемого мира героя часто помещают в кругозор автора и читателя ситуацию эстетизации реальности и проблему замещения реальной действительности эстетизированной, претендующей на то, чтобы замкнуть героя в своих рамках. Тем самым художественно исследуется специфическая для модернистской и постмодернистской литературы проблемность взаимоотношений реальности действительной и художественной, а также виртуальность самих этих взаимоотношений как чётко оформленных.

Всё сказанное о воображаемом мире героя в романах Достоевского позволяет нам сделать вывод о тесной взаимосвязи поэтики романов Достоевского с дальнейшим развитием русской и европейской литературы в эпоху модернизма и постмодернизма и порождает необходимость в дальнейшем изучении поэтики произведений Достоевского, включающих воображаемый мир персонажа.