

КАК „ВПИСЫВАЕТСЯ” СЛОВО НЕКРАСОВА
В ТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО?
(ДО СУМЕРЕК В ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ)

Адриенн Секереш

Предметом настоящей работы является поиск ответа на вопрос, с какой целью, каким образом „вписывается” чужой текст, вторая строфа стихотворения Н.А. Некрасова *До сумерек* (Некрасов 1959: I: 216-221) в роман Достоевского *Преступление и наказание* (Достоевский 1973: VI). Этот отрывок составляет органическую часть описания одного из снов Раскольникова. Сон, в котором беззащитную, ослабшую крестьянскую лошадь избивают до смерти, и который я условно называю „сном о клячонке” (*там же*, 45-49), является необычным. Он обращает на себя внимание тем, что способен еще до совершенного Раскольниковым убийства предсказать *последствия мировоззрения, вытекающего из теории* о жизни главного героя романа. Вместе с тем „сон о клячонке” предлагает и возможные *способы избежания этих отрицательных последствий*. Эти способы – вопреки теории – становятся *предвестниками уже нового мировоззрения* Раскольникова, возникающего в сюжете намного позже совершения убийства.

Как и „сон о клячонке”, вторая строфа *До сумерек*, которая составляет отрывок из цикла лирической сатиры¹ Некрасова *О погоде*², тоже включается в более обширное, системати-

1 Я пользуюсь жанровым определением „сатира”, поскольку оно принято в критической литературе; см. Гин 1966: 117, 182, 185-191; Розанова 1988: 199.

2 Интересно обратить внимание на утверждение М.М. Гина, согласно которому, хотя в окончательном тексте первой части цикла Некрасова *О погоде* в корректуре снято отмеченное заглавие *С утра до ночи* (вместо него стоит *Уличные впечатления*), названия и тематика отдельных сатир все-таки представляют собой зарисовку обычных уличных впечатлений одного лица на протяжении одного дня: *Утренняя прогулка, До сумерек, Сумерки*; см. Гин 1966: 172. В другой статье М.М. Гин подчеркивает, что единство, проявляющееся в целом в сатире *О погоде*, достигается не с помощью фабульных сцеплений, а вследствие единства авторской позиции; см. Гин 1966: 110-170.

чески упорядоченное единство, представляющее синтагматическую и парадигматическую структуру³ снов Раскольникова. Под синтагматической структурой я подразумеваю оформление ряда снов⁴ (о клячонке см. Белов 1985: 91-95), Африке⁵, хозяйке, старушонке⁶, болезни), в соответствии с причинно-временной последовательностью изложения сюжета. Причем эти сны – со своими собственными сюжетами – встраиваются в общую сюжетную структуру романа и сплетаются с отдельными фазами развития героя. Например, сон об очищенном от болезни мире явно подготавливает возрождение Раскольникова в Сибири. Сны в романе связаны друг с другом, и хотя они непосредственно не влияют на течение главных событий в романе – ведь, например, убийство происходит, несмотря на

-
- 3 Об этих понятиях в связи с поэтизацией художественного текста см. Шмид 1988: 11-36. Под „парадигматическим порядком”, т.е. под „парадигматизацией” текста В. Шмид понимает вневременную и внепричинную связь мотивов, повторяемость отдельных тематических признаков по принципу сходства и контраста; под синтагматической упорядоченностью подразумевается смежность слов и временно-причинная связь мотивов; см. Шмид 1988: 22-23; см. Лотман 1971: 102-119, 120-243, 243-250 (см. *Конструктивные принципы текста; Элементы и уровни парадигматики художественного текста; Синтагматическая ось структуры*). По теории В.Н. Топорова (см. Топоров 1995: 193-258), романы Достоевского в некоторой степени аналогичны мифопоэтическим текстам. Исходя из этого принципа, исследователь указывает, что все эквивалентные или повторяющиеся мотивы в этих текстах расположены сверху вниз по вертикали, а мотивы, образующие синтагматическую цепь, – слева направо по горизонтали, как это осуществляется в мифах или ритуалах. В таком случае чтение по горизонтали соответствует повествованию в романе, а чтение по вертикали его пониманию. Это расчленение в исследовании Топорова обеспечивает расслоение романной структуры, синтез ее элементов как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах.
- 4 В снах герой „жив и мертв”, он находится „на этом и на том свете”; см. Ветловская 1997: 129. См. „засыпать/заснуть мертвым/вечным сном”: Афанасьев 1994: II: 195-305; см. исследования темы сновидений Раскольникова в статьях: Мейер 1967: 271-307, Касаткина 1994, Кроо 1995: 129-140 и Яхл 1995: 61-66.
- 5 Реминисценции со скрытой аллюзией на *Три пальмы* Лермонтова, см. Назиров 1976: 94-95.
- 6 Сновидение о повторном убийстве старухи, как показал М.М. Бахтин, пронизано реминисценциями *Бориса Годунова* и *Пиковой дамы*, см. Бахтин 1979: 195-199; см. еще Тамарченко 1974: 32-36, Назиров 1976: 89, Альми 1991: 73 и Ясенский 2000: 375.

отрицающий его „сон о клячке” – они представляют другую историю, а именно историю нового мировоззрения (прозрения⁷) главного героя.

В.Н. Топоров (Топоров 1995: 193-258) в своей статье *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления (Преступление и наказание)* исследует такие временные и пространственные элементы и мотивы в *Преступлении и наказании* (напр. *Петербург, закат, теснота-широта, духота-простор*), в которых вневременной, фантастический характер активизирует мифопоэтическую традицию и таким образом сообщает дополнительное, избыточное значение, на первый взгляд, не функционирующим местам текста романа. По-моему, эти динамически меняющиеся, составляющие последовательные отношения друг с другом мотивы образуют системное целое и в снах. Так как они являются компонентами какого-то общего инварианта, я считаю их элементами парадигм⁸. Если исходить из статьи В.Н. Топорова, то парадигму организуют примыкающие к мотивам *толпы и хаоса* элементы *шума и смеха* и в историях снов на тему избиения (хозяйки, клячи и старушки), а также и в других местах романа, кажущихся „бесобытийными” (см. лихорадочные фантазмагии Раскольников или его болезненные блуждания по улицам Петербурга). Парадигму составляют также мотивы *удара* (Кроо 1995), и мотивы и элементы *кладоискания* (Яхл 1995).

В отличие от синтагматических представлений событий, парадигмы ставят сны в параллель. Вертикальное отражение обозначающих единиц описаний снов выполняется в двойном действии романа: в сюжетном и семантическом. Поэтому стоит различать сюжетный и семантический характер парадигм. Сюжетные парадигмы и их элементы появляются в виде многократных временных или пространственных проекций, отражающих повторное осуществление одинаковых или подобных событий, фрагментов действия или ситуаций (см. напр. сюжетную парадигму *остаться в живых* в снах). Се-

7 Определение „прозрения” героев Достоевского в плане поэтики жанра см. в Ковач 1985.

8 По В. Шмиду парадигмами являются тематические единицы: ситуации, персонажи, действия, характеризующиеся повторяемостью отдельных тематических признаков. См. Шмид 1988:23.

мантические парадигмы в снах обеспечивают установление соответствия между мотивами, темами (напр. *убийство* и *жертвоприношение*, *насилие* и *сочувствие*), героями (напр. разные образы Раскольникова в снах), и этим они способствуют тому, чтобы привести в действие *полный* текст романа.

„Сон о клячонке” занимает доминирующее место в процессе раскрытия событий до совершения убийства. Его ситуативным аспектом является молитва Раскольникова о поиске выхода из безысходного положения: „Господи! (...) покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”⁹. После своего сновидения Раскольников узнает, что на следующий день ростовщица Алена Ивановна будет дома одна. Такое стечение случайных событий Раскольников расценивает как единственный возможный ответ на мольбу: „покажи мне путь мой” и как неоспоримое предписание его судьбы. Он как „приговоренный к смерти” осознает, что „все¹⁰ вдруг решено окончательно”¹¹. Следует заметить, что толкование судьбы в плане „стечения обстоятельств” резко противостоит толкованию судьбы в самом сновидении и в последующей молитве героя: „я отрекаюсь от этой проклятой (...) мечты мо-

9 Все цитаты этого абзаца из: Достоевский 1973: VI: 50-52. И.Л. Альми разграничивает „мечту” Раскольникова и „дело”, „предприятие”. „Дело” требует топора, „конструкции петли”, а „мечта” не снисходит до вопроса о сумме, добытой кровью; см. Альми 1991: 72.

10 О проблематике „все” и „он” см. Ковсан 1988.

11 И.Ф. Анненский указывает на то, что „физического убийства не было”, так как автор сохранил своего героя „чистеньким”, „защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем невинным гипнозом преступления, который творится только в Петербурге”; см. Анненский 1979: 186. По теории С. Аскольдова, преступление совершает не Раскольников, а его „преступное второе я”, под влиянием неестественной, посторонней силы; см. Аскольдов 1924: 5-31. О „силе преступления” см. еще Тмарченко 1974: 33-34. В исследовании Б.М. Энгельгардта Раскольников – „человек идеи”. Не герой живет, а идея в нем, она „обхватывает его и владеет им”. Из этого следует, что не герой, а владеющая им идея совершает убийство; см. Энгельгардт 1924. В противоположной „идеологическому роману” Энгельгардта концепции полифоничности М.М. Бахтин утверждает, что герой Достоевского не „человек идеи”, а сам человек; поэтому Достоевский изображает не „идею в человеке”, а – по словам самого писателя – „человека в человеке”, см. Бахтин 1979: 97-102.

ей!”. „Сон о клячонке” может в сюжетной форме изображать оправдавшиеся позже изменения в мировоззрении героя, убийство и отказ от него. Этот сон моделирует и то, как видит Раскольников явный выход из тупика *не в Разумихине* (от которого раньше ожидал срочного решения своих проблем, упомянутых и в письме матери)¹², а *в себе*¹³. Чтобы понять это содержание изучаемого сна, в котором происходит символическая самоидентификация¹⁴ главного героя, следует выделить его уникальную отличительную структурную черту.

Среди эпизодов сюжетной линии сновидения Раскольникова являются давно забытые картины, просачивающиеся из его прошлого. Эти фрагментарные картины вклиниваются в события сна и начинают „диалог” с ними. Действие сна упорядочивает отрывочные картины воспоминания так, что они по ходу „диалога” не только предсказывают (напр. „местность [в сне] *такая же, как* уцелела в его *памяти*”) или повторяют некоторые элементы действия сновидения (см. праздник; прогулка с отцом; страх и дрожание от кабака, от пьяных мужиков; поцелуй могилки; избивание), но они в процессе образуют связную историю. Следовательно, история, сформированная из следующих друг за другом мозаичных картин воспоминания, почти полностью совпадает с осью событий самого сна. Поэтому воспоминания, составляющие целую историю, способны предсказать с детальной точностью ход событий в сне.

Таким образом, сюжетный мир сновидения может рассматриваться в различных плоскостях¹⁵. Известно, что существ-

12 Во внутреннем монологе после прочтения письма „сознание одинокого Раскольникова становится ареной борьбы чужих голосов; события ближайших дней (встреча с Мармеладовым) приняли в нем форму напряженного диалога с отсутствующими собеседниками (с сестрой, с матерью, с Соней и другими), и в этом диалоге он и старается свою ‘мысль решить’” (Бахтин 1979: 101).

13 В черновых записях отсутствует „сон о клячонке”, вместо него Раскольников действительно идет к Разумихину, чтобы он „помог (...) начать”, потому что он „всех простее и всех добрее”, т.е. („умнее и обсудить может”); см. Достоевский 1973: VII: 123.

14 О символообразовательных факторах сновидений см. Freud 2000, Jung 1996, Бем 1983, Florenszkij 1988.

15 В дальнейшей части моей работы я различаю воспоминание и сон. Под этим последним я условно подразумеваю сон, из которого вычеркиваются воспоминания.

вует, во-первых, сон „вписывающий”, который включает в себя и выводит наружу картины воспоминания, и, во-вторых, существуют картины воспоминания, в которых оживают переживания Раскольникова-ребенка: боязнь кабака, вид лошадей, страдающих от избиения и – в том числе – акт выведения за руку. Сами фрагменты воспоминания обладают двойным характером: они одновременно заполняют „вписанную” (см. отношение ко сну) и „вписывающую” функцию (см. указанную выше связь со стихотворением Некрасова). Третий слой сюжетного мира представлен событиями *До сумерек* Некрасова, и он имеет явную связь с обоими структурными уровнями текста сна:

Под жестокой рукой человека
 Чуть жива, безобразно тоща,
 Надрывается лошадь-калека,
 Непосильную ношу влача.
 Вот она зашаталась и стала.
 „Ну!” – погонщик полено схватил
 (Показалось кнута ему мало) –
 И уж бил ее, бил ее, бил!
 (...) по спине, по бокам,
 И вперед забежав, по лопаткам
 И по плачущим, кротким глазам!¹⁶

¹⁶ Вторая строфа *До сумерек* (Некрасов 1959: I: 220-221) цитируется и в другом романе Достоевского, в *Братьях Карамазовых*, и в плане эксплицитного упоминания Некрасова (см. разговор Ивана с Алешей в главе *Бунт*: „[...] у Некрасова это ужасно”) и в плане развертывания семантики и мотивов избиения перед кабаком (см., напр., рассказ отца Ильи о избиении Митей на глазах у сына); см. Достоевский 1976: XIV: 219; 185-193. Выяснение некрасовского претекста в критической литературе см. Достоевский 1976: XV: 553; VII: 368-369 и Кирпотин 1986: 46, Белов 1985: 95; Ямпольский 1998: 100. И.И. Лапшин сопоставил сон Раскольникова с одной строфой из поэмы В. Гюго *Меланхолия* (1856), в которой развит тот же мотив *истязания лошади пьяным ломовиком*; см. Лапшин 1922. Биографическую мотивацию воспроизведения избиения лошадей или человека в произведениях Достоевского можно найти в *Дневнике писателя*, где записи свидетельствуют о том, что в детстве Достоевский лично был *зрителем* избиения *кулаком человека, ямщика фельдъегерем*, который „едва державшийся от ударов, беспрерывно и каждую секунду хлестал лошадей, как бы выбитый из ума”; см. Достоевский 1981: XXII: 28-29. Описание „сна о клячонке”, основанное на автобиографических воспоминаниях, усиливает и строка в черновых за-

Основа связанности этих слоев проявляется в изложении исходных ситуаций сюжетов, в которых представляется будничным поединком крестьянина-мужика, беспощадными средствами заставляющего свою лошадь везти телегу, и самой лошади, которая отчаянно старается сдвинуть перегруженную телегу. В рамках параллели основных сюжетных ситуаций возникают соответствия между изображенными героями. Главные герои стихотворения Некрасова – мужик, лошадь и лирическое „я” – представлены в *Преступлении и наказании* двойным образом. Действующие лица стихотворения, с одной стороны, похожи на образы, встречающиеся в отрывочных картинах воспоминания Раскольникова-ребенка о повседневной действительности: о тощих крестьянских лошадях, о жестоко избивающих их мужиках и о наблюдающем зрителе-толпе. С другой стороны, герои стихотворения вновь встречаются в тексте „сна о клячонке”, но здесь они дополняются образом хохочущей толпы в праздничной одежде. Видно, что воспоминания и сон в одинаковой мере содержат воспроизведенные элементы из стихотворения Некрасова. Поэтому следует отметить, что обе текстовые части – расширенный сон и короткие воспоминания – фигурируют в романе как части „встраивающие”, „вписывающие” некрасовское произведение. А приведенный в движение литературный материал из Некрасова функционирует как „встроенный”, „вписанный” текст в двойной структуре: в сне и в отрывочных картинах воспоминания. То, что на самом деле удваивается, это структура „текст в тексте” (см. Лотман 1981a)¹⁷, представленная в трех проекциях: 1) *стихотворение Некрасова в тексте воспоминаний*; 2) *стихотворение Некрасова в тексте сна*; 3) *текст воспоминаний в тексте сна*.

Разбирая далее процесс, в ходе которого вторая строфа *До сумерек* интегрируется в сон и в картины воспоминания, я обращусь к выяснению вопроса, как относятся лирический субъект и Раскольников к изображенным событиям. Порядок

писях к роману: „(...) как одна *загнанная лошадь*, которую я видел в *детстве*”; см. Достоевский 1973: VII: 41, 126.

¹⁷ В исследовании П. Торопа (см. Тороп 1981) „текст в тексте” – это „ин-текст”, семантически насыщенная часть текста, смысл и функция которой определяется по двойному описанию (в этом смысле он „дву-текст”); см. Тороп 1981: 39 и Шмидт 1978: 108.

развития изображенных драматических сцен в стихотворении Некрасова (см. „Но последняя *цена* была / Возмутительней первой для взора”) соответствует порядку сцен в „сне о клячонке”, непрерывная связь между которыми в стихотворении обеспечивается лирическим „я”, а в сне путем центральной позиции Раскольниковова по отношению к зрелищу. Это отношение в некрасовском тексте отражается в виде модальности, в выражении чувств в различных тонах. Если рассматривать стихотворение, можно увидеть, что в нем точка зрения лирического „я” изображается различными формами отношения к миру: приближением (см. „И глядела [...] [так люди глядят / покоряясь неправым нападкам]”), сочувствием („Я сердился – и думал уныло: / ‘Не вступиться ли мне за нее?’”), ироническим отказом („*Мы* помочь бы тебе и не прочь, / Безответная жертва народа, – / Да себе не умеем помочь!”). В „сне о клячонке” отсутствуют соответствующие этим отношениям модальности, ибо в процессе интертекстуальной переработки Достоевский переводит их в такие значительные темы, как *сочувствие*, *бунт* и *жертвоприношение*. Реализацию смен модальностей в стихотворении Некрасова Достоевский перевоплощает в более полное и подчеркнутое раскрытие темы и течения действия, что в следующей части своей работы я представляю мотивами *взгляда* („взора”) и *глаз*, а позже *силы* и *руки*.

На начальном этапе описания событий в стихотворении только восклицательные знаки указывают на то, что лирический субъект действительно переживает события, протекающие у него перед глазами:

И уж бил ее, бил ее, бил!
 (...)
 Он опять: по спине, по бокам,
 И вперед забежав, по лопаткам
 И по плачущим, кротким глазам!

Посредством детализации форм поведения безымянной калеки и описания ее взора, похожего на человеческий взгляд (см. „И глядела [...] так люди глядят / покоряясь”) и вызывающего сочувствие, картины становятся все более „близкими”,

личными, до тех пор, пока точка зрения лирического субъекта полностью не соединяется с фигурой и плачущими глазами страдающей лошади. Соединение подчеркивается, с одной стороны, тем, что восклицания лирического „я” через выражения: „я сердился” и „думал уныло” превращаются во внутреннюю и искреннюю исповедь. А с другой стороны, лирическое „я” становится способным найти язык непосредственного выражения (самовыражения) вместо раньше наблюдаемого hiatus в характеристике взгляда лошади-калеки (ср. „И глядела [...] так люди глядят”). Этот момент в стихотворении наступает, когда лирическое „я” описывает взгляд лошади посредством наиболее ей соответствующего атрибута „кротости”. *Кротость* Достоевский „вписывает” в свой роман так, что он делает ее признаком не только саврасой клячи в „сне о клячонке”, но и образов в широком контексте романа: Лизаветы, Дуни, Сони, Катерины Ивановны. Признак кротости и в романе, и в сне через фигуру Раскольников-ребенка превращается в мотив *кроткого самопожертвования*, а потом путем трансформации этого последнего преобразовывается в мотив *насильственного жертвоприношения* – например, в случае „самоубийства” Сони и Дуни и трагического поступка самого Раскольникова, призванного сменить *самопожертвование* сестры.

Сочувствующее поведение лирического „я” *До сумерек* в дальнейшем отражается в том, что лошадь-калека получает новое имя по ходу повествования лирического „я”: нейтральное выражение „лошадь” оборачивается „клячонкой” с милой, ласковой тональностью. См. „*Лошадь* только вздыхала глубоко”; „Все напрасно. *Клячонка* стояла / Полосатая вся от кнута”. Слово „клячонка” сыграет определяющую роль позже и в сне Раскольникова, так как в связи с видом стоящей перед кабаком клячи мальчику придут в голову те застревающие в грязи или в колее крестьянские лошади, которых мужики всегда бьют, даже по глазам. См.:

клячонка одна из тех, которые (...) *надрываются* (...) и при этом их так больно, так больно *бьют* всегда мужики *кнутами*, иной раз даже по самой морде и *по глазам*.

На вершине соединения лирического субъекта со взглядом лошади (см. его *кротость*), лирическое „я” отдалается от фигуры и плачущих глаз клячи подобно тому, как стоящий за окном Раскольников в воспоминаниях отвертывается от лошадей. Разрыв показывает, что лирическое „я” и ребенок¹⁸ в воспоминаниях в момент самого интенсивного сочувствия (см. *помощь*) становятся объектами изображения действия: см. „Не вступиться ли мне за нее?” (Некрасов); „мамаша отводит его от окошка” (Достоевский). Несмотря на то, что в определенный момент лирическая модальность переходит в ироническую (самоироническую): „Я сердился – и думал уныло: Не вступиться ли мне за нее?” – „Да себе не умеем помочь!”, сочувствие лирического субъекта к лошади сохраняется, и не только благодаря тому, что мотивы *возмущения* и *уныния* сочетаются в одном его утверждении: „Я сердился – и думал уныло”. *Сочувствие* не пропадает в дальнейшем, когда лирический субъект осознает и *возмутительность* сцены, которая отражается в его *возмущенном* взгляде: „Но последняя сцена была / Возмутительней первой для взора”. Сочувствие присутствует и в ироническом, насмешливом, горьком замечании зрителя-лирического субъекта, в развязке стихотворения по поводу ударов кнутом: „В благодарность за эти усилья, / Поддавал ей ударами крылья”. Двойственное отношение лирического „я” к своему предмету изображения: его *сочувствие* и *иронический отказ*, развивается Достоевским дальше не только в сне в связи с воспоминаниями главного героя, но и в плане семантики уже проснувшегося Раскольникова. К этой теме я еще вернусь.

Мотивы *зрения* и *взгляда* (см. в стихотворении: „И глядела [...] так люди глядят”) и изображение плачущих, кротких глаз лошади развертываются таким образом, что они превращаются в *признак поведения* двух разнородных фигур. Одна из них: *лошадь-калека*, покоряющаяся неправым нападкам; другая: *лирический субъект*, который возмущенно, но все-таки бессильно покоряется „моде”, отказывая лошади в помощи. Две реализации мотива *зрения* Достоевский „вписывает” в

18 Функцию детей в *Преступлении и наказании* В.С. Пушкирева видит в появлении этих героев в наиболее драматические моменты; см. Пушкирева 1974: 43-44.

свое произведение не только в качестве отдельных атрибутов фигуры жертвы (савраски, страдающей под ударами и вызывающей сочувствие) и образа зрителя (мальчика, возмущенного зрелищем). Он соединяет признаки *сочувствия* в образе зрителя так, что мальчика, старающегося помочь лошади, превращает в жертву избиения клячи. А с другой стороны, Достоевский снова связывает мотивы *бунта* и *жертвоприношения* в образе возмущенного Раскольников, который, покрывая поцелуями голову умершего животного, сразу же бросается с кулачками¹⁹ на Миколку.

Видно, что некрасовское сочетание мотивов „сердился” и „думал уныло” развивается дальше в поэтическом мире сна, где появляется и более сложная форма изображения, ибо реакции Раскольника можно толковать в трех аспектах. Согласно первой точке зрения, показывается пассивное поведение Раскольника в плоскости давнего прошлого, т.е. воспоминаний. Здесь ребенок *в бессилии* позволяет, чтобы мать увела его от зрелища страдающих лошадей. Согласно второй версии, вновь появляется ребенок, сочувствующий лошадям, который уже вспомнил о своем бездействии в прошлом, и теперь в действии сна он способен вырваться из рук отца, чтобы спасти худую клячу от ударов кнута. В этой точке действия сна видна некрасовская модальность сочувствия: „сердился” и „думал уныло”. Это сочувствие, а потом отказ в форме иронического восклицания лирического субъекта: „Да себе не умеем помочь!” Достоевский воспроизводит в темах *сочувствия*, *бессилия* и *отказа от помощи* при изображении воспоминаний, а в сне он перевоплощает их в поступок мальчика, бегущего на защиту, и в тему *жертвоприношения*²⁰. Согласно третьей

19 На уровне фонемы *клячка-кулачками* Раскольников тоже отождествляется с клячкой (см. Яхл 1995: 63). Однако в плане мотивов образ Раскольника относится именно к Миколке: см., напр., парадигму *битья*, мотивы *гнева*, *посягания на жизнь* и *ударяющей* („жесточкой”) *руки*. Развитие интерпретации этой двойственности см. ниже.

20 Развертывание темы отсутствия жеста *помощи* лирического субъекта и Раскольника-ребенка связывается и с проблематикой других персонажей. В.Я. Кирпотин отметил, что в обрисовке поведения *толпы* в сне, изображенном в романе, чувствуется реминисценция из очерка М.Е. Салтыкова-Щедрина *К читателю* (1862), в котором только один *бессильный помочь старик* осуждает избиение не лошади – хотя „можно ведь сечь и лошадей”, – а *человека*; см. Кирпотин 1986: 46 и Салтыков-

точке зрения, появляется сам спящий Раскольников, который хочет „перевести дыхание и вскрикнуть”. Его стремление *вырваться* из тисков сна соответствует опыту беззащитной клячи и становящегося жертвой ребенка. Такой образ бунтующего против событий героя возвращается в акте просыпания (это уже является четвертой точкой зрения; см. „не вытерплю”), и в акте прозрения (это уже пятая фаза; см. „отрекаюсь”). В то время как точка зрения просыпания показывает нам отдаление Раскольникова от своего сновидения (см. „Нет, не вытерплю, не вытерплю!”), в моменты прозрения героем отвергается не только сновидение, но и мысль – по тексту: „мечта” – об убийстве старушонки (см. молитву: „Господи! [...] покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”; Достоевский 1973: VI: 50). Таким образом, следящий за драматическими событиями и потом просыпающийся Раскольников и сам переживает *сочувствие* лирического „я”, но все же действует по-другому, и это ведет к отречению от убийства и к мысли о спасении жертвы.

Тема убийства и жертвоприношения не только развивается мотивами *сочувствия* и *кротости* в „сне о клячонке” и в стихотворении Некрасова, но – через примыкающие мотивы *удара* и *возмущения* – она также ведет к вопросу о проявлении силы²¹ и к разным аспектам его выражения.

В событиях „сна о клячонке” и стихотворения Некрасова отражается, на первый взгляд, общая цель: заставить крестьянскую лошадь сдвинуться с места. Однако у Миколки, в отличие от кучера в стихотворении, на самом деле можно найти другую мотивацию действий. Следует вспомнить слова Ми-

Щедрин 1965: 286. Смысл и функция образа щедринского старика (*инерция* и *осуждение*) повторяются в сне не только в роли седого старика, но и отца Раскольникова, который тоже только словами осуждает события и, подобно седому старику, *бессилен* и в том, чтобы защитить вырывающегося из его руки сына от ударов кнута. Отсутствие мотива *оказать помощь* (хохочущей) *толпой* восходит в обоих произведениях к некрасовскому стихотворению реминисценцией. *Хлопанье кулаками* человека у Щедрина трансформируется в *ударяющий кулак* у Достоевского, связанный с мотивами *гнева* и *посягания на жизнь*, которые являются выражением желания героев вырваться из колеи и обновить свою жизнь.

21 О силе в связи с проблемой наказания см. Поддубная 1976.

колки: „кобыленка эта только сердце мое надрывает: так бы, кажись, ее и убил, даром хлеб ест. Говорю, садись!”. Переистолкование исходной мотивации действия кучера в сне (см. вместо того, чтобы заставить тронуться – избиение до смерти) проектируется и на образ савраски, которая становится носителем мотива уже не *начала движения, отправления*, а ожесточенной попытки *остаться в живых*. Именно в этом смысле можно объяснить неожиданность сопротивления худой клячи. Вспомним ожидание зрителей и тех, кто бьет крестьянскую лошадь, – они после каждого отдельного (все сильнейшего) удара ждут гибели лошади. В то время как в стихотворении Некрасова неожиданность воплощается в *выполнении своего дела* лошадь-калекой (она отправляется), в сне эта внезапность проявляется не в *обновлении способности тянуть воз*, а в *жизнеспособности, в выдержке*²² савраски. Таким образом, действия в двух произведениях, несмотря на соответствия их нарративных элементов, построены на разных трансформациях, ибо две разновидности соотношения завязки и развязки приобретают разные значения. У Некрасова ожидается, что лошадь-калека наверняка не выдержит ударов кнута; вопреки этому она все же выдерживает; у Достоевского старая кляча, казалось бы, ни секунды не выдержит ужасных ударов; вопреки этому она долго (долгие-долгие секунды) выдерживает их. Следовательно, у Достоевского в противоположность стихотворению, неожиданность проявляется не в завершении хода событий (см. стихотворение: „Лошадь вдруг напряглась – и пошла”), а по ходу действия. Неожиданность воплощают повторяющиеся моменты, в которые возможно было бы завершение событий. В то время как ход действия в „сне о клячонке” в основном определяется временным фактором, ход событий в стихотворении мотивируется влиянием, вызванным ударами, его результативностью или безуспешностью. Однако мотив *времени* является конструктивным фактором не только в разграничении действий стихотворения и сна, он составляет

22 В действии „сна о клячонке” непосредственная причина конфликта (завязки драматической ситуации) кроется именно в этой выдержке, а неспособность лошади тянуть телегу, как безусловный факт, принадлежит к основной ситуации. В противоположность этому, у Некрасова конфликт вытекает именно из этой неспособности тянуть телегу, так как лошадь-калека обессилев, останавливается.

и тематический мир романа через поступки героев, желающих выйти из положения безысходности, безнадежности. Срочное решение проблемы „одним ударом” – кроме того, что для Свидригайлова, Мармеладова, Сони, Катерины Ивановны, Дуни и матери Раскольникова оказывается возможностью немедленного поворота судьбы (в одном прочтении: сиюминутного приобретения денег)²³ – для Раскольникова вместе с тем является пробой на смелость, на преодоление препятствий и преград, и выбором, противоречащим возможности сказать „новое слово”.

В „сне о клячонке” неожиданность выдержки замолкающей савраски, ассоциирующейся с параллельными образами „затихших” (Сони, Лизаветы, Дуни), вновь выдвигает проблему *силы и жертвоприношения*, имеющую подчеркнутую значимость в стихотворении Некрасова. В обоих произведениях становящиеся *бессильными* жертвами клячи глубоко вздыхают и оседают назад. А в тот момент, когда они больше не в силах выдерживать хлестанья кнутом, ими совершается неожиданный поступок: лошадь-калека вдруг пойдет, а савраска по инерции (по тексту: „в бессилии”) начинает лягаться. Этот жест савраски, т.е. ее „удар”, можно поставить в параллель с попыткой беспомощного и беззащитного мальчика вырваться из рук отца, а потом из толпы. Этим неожиданным поступком порождается та *сила*, которой лошадь, исполняющая роль жертвы, становится – хоть только на секунды – равносильным партнером своего противника. Это подтверждается фактом, согласно которому в „сне о клячонке” Миколка, обладающий огромной физической силой, приходит *в бешенство*, „что не может с одного удара убить” клячу. Подобно кучерам из стихотворения и из воспоминаний, он „изо всей силы” метит в возможные слабые точки лошади, вытаскивая все более беспощадные средства со дна телеги. Чем большую силу он проявляет, тем она менее действенна. Инерция Миколки (по тексту: тоже „бессилие”), однако, не тождественна инерции савраски, которая в этом бессилии черпает внутренний источник си-

23 Развертывание этой проблематики см. в *Пиковой даме* Пушкина: „Вы [графиня] можете – продолжал Герман – *составить счастье* моей жизни, (...) вы можете *угадать* три карты *сряду* (...)” (Пушкин 1975: 214).

лы²⁴. По ходу борьбы сила противников переоценивается противоположным образом: в то время как лошадь овладевает способностью *обновить свою жизнь*, убывание Миколкиной силы имеет результатом увеличение его бешенства и *потерю реального пространства жизни*.

Кроме этого, в ситуации в „сне о клячонке” при описании тощей савраски вырисовывается образ другой жертвы: худой, старой ростовщицы, и за ним уже заранее закрепляется признак *живучести*. Это подчеркивается тем, что в момент совершения убийства читатель наталкивается на факт неожиданной жизнеспособности старушонки. См.:

Удар пришелся в самое темя, (...) [она] успела еще поднять обе руки (...) еще продолжала держать „заклад”. Тут он изо всей силы ударил *раз и другой*, все обухом и все по темени (Достоевский 1973: VI: 63).

Эту сцену можно сравнить со „сном о старушонке”, где присутствуют следующие детали:

[он] ударил *по темени, раз и другой*; она даже не шевельнулась; бешенство одолело Раскольников: *изо всей силы начал он бить старуху по голове*, но с каждым ударом топора смех и шепот раздавались *все сильнее (там же, 213)*.

Раскольникову, подобно Миколке, вместо нанесения одного удара приходится ударять снова и снова, чтобы принудить жертву, выказывающую неожиданную жизненную силу, упасть на землю. Однако в акте совершения убийства образ Раскольникова только отчасти соответствует фигурирующим в сне образам Миколки и парней, теряющих свои силы, ибо главный герой семантически отождествлен и с бессильной жертвой, приобретающей силу в обмороке и в крайнем утомлении. См.:

24 Другие формы *инерции-бессилия*, связанные с образами лирического субъекта некрасовского претекста и Раскольникова-ребенка в воспоминаниях см. выше, при интерпретации отсутствия *помощи*. См. *там же* функцию *толпы, старика и отца главного героя*.

Он вынул топор, (...) и почти без усилия, (...) опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила (там же, 63).

Таким образом, сила Раскольникова в акте убийства постоянно меняется, оценивается по-разному: он полностью бессилен; потом в нем рождается сила; в то же время эта сила, приобретенная с первым ударом топора, пусть только на мгновение, но увеличивает сопротивление старушонки: как будто Алена Ивановна получает силу именно от своего врага, который наносит ей удары. Трансформацию силы, связанную по признаку бессилия с мотивами „жестокости руки”²⁵ и удара, дает стихотворение Некрасова. За этой трансформацией в плане семантики мы можем проследить, изучая внутреннюю связь следующих выражений: „ударами” – „дать” – „даром” – „крылья” – „недаром”.

В стихотворении кучер с его „жестокостью рукой”, в отличие от Миколки, не тратит напрасно, „даром” свою силу, ведь его лошадь, благодаря ударам, тащит „непосильную ношу”. В существительном „удар” содержится фонический ряд „дар”. Ввиду этого удары в семантическом плане являются такими подарками, или в другом смысле, такими посредническими средствами дарования, таланта, способности, при помощи которых лошадь-калека получает силу и обретает крылья: см. „ударами поддавал ей крылья”. Это значение в стихотворении подчеркивается глаголом „поддавал”, который в данном контексте имеет и смысл „усилить, увеличить; подбросить вверх ударом, ударить” (Ожегов; Шведова 1994: 525). Таким образом, кучер своими ударами сообщает своей лошади силу, „крылья”, и тем самым заставляет ее тащить бремя свыше ее сил. Мотив получить крылья вызывает образ такой лошади, которая, расправив крылья, проявляет сверхъестественную силу и отрывается от земной жизни. С этой точки зрения, возница своими ударами приносит лошадь в жертву, но приобретенные ею таким образом крылья, связывают ее с бессмер-

25 А.П. Чудаков указывает на то, что Некрасов „сострадающим взглядом” посмотрел на „хозяйственное” убиение животных и их мучительство „безжалостной рукой человека”; см. Чудаков 1998: 17.

тием, с потусторонним миром²⁶. На тему жертвоприношения указывает и то, что в словах лирического субъекта, обращенных к лошади-калеке, выражение „лошадь” превращается сначала в „клячку” („Клячка стояла / Полосатая вся от кнута”), а потом в „безответную жертву” („Мы помочь бы тебе и не прочь, / Безответная жертва народа”). Крылатая лошадь в то же время может обозначать и окрыленное вдохновение, порожденное силой поэтической деятельности субъекта текста²⁷. Мотивировочную цепочку „недаром-ударом” можно интерпретировать в некрасовском стихотворении в этом смысле.

В романе печать некрасовского „дара”, связанного с мотивами жестокости и удара, восходит к образу лошади, которая не работает, т.е. бесплатно („даром”) ест хлеб своего хозяина. Вследствие этого двадцатилетняя савраска в сне – подобно старушонке – становится таким „дармоедом”, заедающим жизнь своего хозяина, как и старуха, которая „заедает чужую жизнь”²⁸. Наряду с этим клячка, по словам Миколки, „только сердце [его] надрывает”. Поэтому в семантической плоскости сна борьбу Миколки с клячей, в противовес конфликту в стихотворении Некрасова, действительно можно истолковать как непосредственную борьбу в целях остаться в живых: или сердце хозяина надрывается, или сама лошадь (см. „клячка одна из тех, которые [...] надрываются”)²⁹.

26 Мысль о приобретении другого качества жизни активизирует и этимология слова удара (см. „с деру, драть, раздор”, др.-инд. *dāras* „трещина” и „раскалывает”; см. Фасмер 1987: IV: 149), вследствие чего можно сказать, что кучер кнутом раскалывает лошадь-калеку таким образом, как раскалывается и Раскольников в сне.

27 Чтобы обрести вдохновение и поехать на Парнас, гору Муз и в рощу Геликона к источнику Гиппокрены поэты в греческой мифологии садлают крылатую лошадь, Пегаса. О рождении Пегаса см. Ovidius 1975.

28 См. дальше: „она [старуха] намедни Лизавете со зла палец укусила (...)”; Достоевский 1973: VI: 54.

29 Надрывающаяся кляча появляется в образе Катерины Ивановны и получает тематическое изображение при описании ее смерти. См. последние слова Катерины: „Довольно!.. Пора!.. Прощай горемыка!.. Вездили клячу!.. Надорвала-а-сь!” (Достоевский 1973: VI: 335). Двойственную функцию лошадей быть жертвой и посягать на жизнь, с другой стороны, дополняет смысловой аспект ситуации смерти Мармеладова, мужа Катерины Ивановны, „сердце” (грудь и голова) которого не выносит „жестокий удар копытом”; см. там же, 141. Интересно отметить,

Историю калеки стихотворения *До сумерек* – по поэтическому развитию мотива удара, атрибутам худых крестьянских лошадей и жестоких кучеров и изображению их конфликта – можно истолковать *предысторией* клячи и в сне и в воспоминаниях. Это значит, что в текстах сна и воспоминаний некрасовское стихотворение цитируется как *претекст*, как исходная ситуация проблематики всего романа *Преступление и наказание*. Благодаря претексту, изображающему избиение лошадей и художественному оформлению его Достоевским, личная память Раскольникова на уровне интертекстуальности дополняется культурной памятью (см. Лотман 1985), „мнемотехническая функция” которой, изображаемая через мир главного героя, в данном месте романа реализуется в качестве текстопорождения в культуре (см. Лотман 1981).

В заключительной части настоящей работы мне хотелось бы коротко перечислить те поэтические аспекты действий и текстов изучаемых произведений Некрасова и Достоевского, на которых основаны интертекстуальные приемы Достоевского по встраиванию отрывка *До сумерек-Погода* в сон Раскольникова. Так как Достоевский включает слово Некрасова в свое произведение в двойной структуре (см. воспоминания и сон), удваивается сама структура интегрирования данного некрасовского отрывка. В этом процессе освоения чужого текста парадигматическая и синтагматическая упорядоченность сна сохраняется и дополняется так, что исходные мотивы и элементы стихотворения в большей или меньшей степени изменяются. Трансформации происходят следующим образом. Изменения модальности в разных формах самовыражения лирического „я” (см. сочувствие – иронический отказ) в романе Достоевского превращаются в значительные темы и мотивы действия „сна о клячке” (см. *жертвоприношение, насильственное избиение и убийство*). Путем сопоставления действующих лиц в „сне о клячке” с героями некрасовского стихотворения Достоевский расширяет и дополняет и парадигматическую связанность „сна о клячке” с другими сновидениями Раскольникова. Посредством этого трансформа-

что сам Раскольников чуть не падает под ноги лошадей, *жизнь ему спасает удар кнутом кучера по спине (там же, 89)*.

ционного приема он превращает элементы *сочувствия* и *бунта* в некрасовском сюжете в основные сюжетопорождающие факторы в плоскости общего действия всего романа. Семантическое построение парадигм в „сне о клячонке” у Достоевского также углубляется вследствие того, что семантически насыщенные, сжатые элементы стихотворения Некрасова получают в романе развернутое изложение. В качестве примера можно привести то, как широкий, но сжато выраженный семантический диапазон некрасовского мотива удара (см. развитие мотива от *насилия* до *дарования*) Достоевский превращает в сюжетный ход. Функция двойного структурного оформления сна Раскольникова в романе Достоевского сводится к тому, чтобы выделить основные моменты трансформации.

ЛИТЕРАТУРА

- Альми, И.Л.
1991 *О романтическом „пласте” в романе Преступление и наказание, в: Достоевский: Материалы и исследования, Ленинград 1991: IX: 66-75.*
- Анненский, И.Ф.
1979 *Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии, в: Книги отражений, Москва 1979.*
- Аскольдов, С.
1924 *Психология характеров у Достоевского, в: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы, Ленинград-Москва 1924: II: 5-31.*
- Афанасьев, А.Н.
1994 *Баснословянья сказания о зверяху, в: Поэтические воззрения славян на природу, Москва 1994: I: 592-597.*
- Бахтин, М.М.
1979 *Проблемы поэтики Достоевского, Москва 1979.*

- Белов, С.В.
1985 *Роман Ф.М. Достоевского Преступление и наказание*, Москва 1985.
- Бем, А.Л.
1983 *Психоаналитические этюды*, Ann Arbor 1983.
- Ветловская, В.Е.
1997 *Анализ эпического произведения. Логика положений. „Тот свет” в Преступлении и наказании*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Санкт-Петербург 1997: XIV: 117-129.
- Гин, М.М.
1966 *О своеобразии реализма Н.А. Некрасова*, Петрозаводск 1966.
- Достоевский, Ф.М.
1973-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1973-1990: I-XXX/2.
- Касаткина, Т.А.
1994 *Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации. Раскольников*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1994: XI: 81-88.
- Кирпотин, В.Я.
1986 *Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Достоевского Преступление и наказание*, Москва 1986.
- Ковач, А.
1985 *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985: 73-103.
- Ковсан, М.Л.
1988 *Преступление и наказание: „все” и „он”*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1988: VIII: 72-86.

- Кроо, К.
1995 *Семантические параллелизмы в романах Ф.М. Достоевского. Вечный муж и Преступление и наказание*, в: *Studia comparata et russica*, (Slavica tergestina, 3), Trieste 1995: 121-142.
- Лапшин, И.И.
1922 *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, Санкт-Петербург 1922: I: 148-150.
- Лотман, Ю.М.
1971 *Структура художественного текста*, Providence, Rhode Island 1971.
1981 *Семиотика культуры и понятие текста*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XII: 3-7.
1981a *Текст в тексте*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIV: 3-18.
1985 *Память в культурологическом освещении*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1985: XVI: 5-9.
- Мейер, Г.
1967 *Свет в ночи. О Преступлении и наказании. Опыт медленного чтения*, Frankfurt am Main 1967.
- Назирова, Р.Г.
1976 *Реминисценция и парафраза в Преступлении и наказании*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1976: II: 88-95.
- Некрасов, Н.А.
1959 *Сочинения*, Москва 1959.
- Ожегов, С.И.; Шведова, Н.Ю.
1994 *Толковый словарь русского языка*, Москва 1994.
- Поддубная, Р.Н.
1976 *О проблеме наказания в романе Преступление и наказание*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Ленинград 1976: II: 96-105.
- Пушкарева, В.С.
1974 *„Детские” эпизоды в художественных произведениях и в публицистике Достоевского*, в: *Сбор-*

- ник научных трудов. *Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов*, Ленинград 1974: 41-55.
- Пушкин, А.С.
1975 *Романы. Повести. Драматические произведения*, Фрунзе 1975.
- Розанова, Л.А.
1988 „Такая почва добрая – душа народа русского...”. Кому на Руси жить хорошо как книга для народа и для всей России, в: *Творчество Н.А. Некрасова*, Москва 1988: 178-237.
- Салтыков-Щедрин, М.Е.
1965 *Собрание сочинений в двадцати томах*, Москва 1965: III: 257-294.
- Тамарченко, Н.Д.
1974 *Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского*, в: *Сборник научных трудов. Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов*, Ленинград 1974: 23-40.
- Топоров, В.Н.
1995 *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, Москва 1995.
- Тороп, П.Х.
1981 *Проблема интекста*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIV: 33-44.
1988 *Перевоплощение персонажей в романе Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1988: XXII: 85-96.
- Фасмер, М.
1987 *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1987: I-IV.
- Чудаков, А.П.
1998 *Слово и предмет в стихе Некрасова*, в: *Некрасовский сборник*, Санкт-Петербург 1998: XI-XII.

- Шмид, В.
1988 *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*, Санкт-Петербург 1988.
- Шмидт, З.Й.
1978 „Текст” и „история” как базовые категории, в: *Новое в зарубежной лингвистике*, Москва 1978.
- Энгельгардт, Б.М.
1924 *Идеологический роман Достоевского*, в: *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, Ленинград-Москва 1924: II: 71-109.
- Ямпольский, И.Г.
1998 *Стихи Некрасова в произведениях других писателей*, в: *Некрасовский сборник*, Санкт-Петербург 1998: XI-XII.
- Ясенский, С.Ю.
2000 *О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа Преступление и наказание*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, Санкт-Петербург 2000: 372-381.
- Яхл, К.
1995 *Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции*, в: *Studia russica II*, (Slavica tergestina, 6), Trieste 1995: 55-94.
- Florenszkij, P.
1988 *Az ikonosztáz*, Budapest 1988.
- Freud, S.
2000 *Álomfejtés*, Szekszárd 2000.
- Jung, C.G.
1996 *Gondolatok az álomról és az önismeretről*, Győr 1966.
- Ovidius, P.N.
1975 *Metamorphoses. Átváltozások*, Budapest 1975: 124: IV(784-786).