

О. И. КАДУШИНА

(Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение гимназия № 70,  
Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0003-0724-7543

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/2306-7462\_2021\_04\_02

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

## «СНЫ ПРЕСТУПНИКА С “НЕЖНЫМ СЕРДЦЕМ”»: ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СНОВИДЕНИЙ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу изучения особенностей художественного пространства триады сновидений Родиона Раскольникова – главного героя романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В опоре на предшествующие труды некоторых исследователей (М. М. Бахтина, Г. К. Щенникова, Д. А. Нечаенко, Т. А. Касаткиной, А. Н. Хоца, И. А. Руденко и др.) автор статьи предпринимает попытку анализа хромотопических деталей сновидений, проводит сопоставительные параллели между внутренним состоянием Раскольникова и происходящими внешними событиями, приходя к выводу о том, какие из «ирреальных» пространственных образов становятся символами (лестница, церковь, кабак, смеющаяся толпа). В заключение делается предположение о том, что череда сновидений Раскольникова относится к особому уровню организации художественного пространства – «пневмосфере» (по Н. Л. Лейдерману).

**Ключевые слова:** романы; мениппея; поэтика художественного пространства; Раскольников; сны; пневмосфера; сновидения; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные герои.

Пожалуй, каждый из литераторов, оставивших «существенное творческое наследие», «использовал... в своих произведениях художественный приём сновидения – либо с целью достижения психологической достоверности поведения и духовного формирования героя, либо для усиления и акцентировки фантастического, мистического, лирического, гротескового или комического, сатирического эффекта» [Нечаенко 1991: 7].

Один из самых ярких талантов создавать художественные сновидения, безусловно, принадлежит Ф. М. Достоевскому. По воспоминаниям жены писателя, А. Г. Достоевской, Фёдор Михайлович и в жизни «придавал вещам снам» «довольно серьёзное значение»: *«Очень тревожился он, когда видел во сне*

*брата Мишу и в особенности своего отца. Сновидение это предвещало горе или беду, и я была несколько раз свидетельницей тому, что вскоре (дня 2-3 спустя) после подобного сновидения наступала чья-либо болезнь или смерть в нашей семье, доселе здоровой, тяжелый припадок с Фёдором Михайловичем или какая-нибудь материальная беда» [Достоевская А. Г. Воспоминания... С. 93. Цит. по: Нечаенко 1991: 293. Курсив наш. – О. К.]*

Весьма высокая чувствительность Ф. М. Достоевского к мистическому, трансцендентальному, к *«идеям, витающим в воздухе»*, побуждает его говорить с читателем *о снах и с помощью снов* на страницах многих своих произведений (например, в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе», в «Дневнике писателя», «Преступлении и наказании», «Идиоте» и др.). *«Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь»*, – рассуждает его «смешной человек»: «одно представляется с ужасающею ясностью... а через другое *перескакиваешь*, как бы не замечая вовсе, например» – «через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых *грезит сердце*». «А между тем какие *хитрейшие вещи* проделывал иногда мой *рассудок* во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем *непостижимые...*» [Достоевский: [http](http://). Курсив наш. – О. К.]

«Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения *фантастической мениппеи*, – отмечает М. М. Бахтин. – Более того, с известными ограничениями и оговорками эта характеристика [обозначенная выше в цитате из «Сна смешного человека». – О. К.] *может быть распространена и на весь творческий метод Достоевского*», который, конструируя художественный мир, «часто» «перескакивает... через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику» [Бахтин 2017: 225-226. Курсив наш. – О. К.]<sup>1</sup>.

Рассуждая о жанровых и сюжетно-композиционных осо-

---

<sup>1</sup> Об основных особенностях жанра мениппеи и отражении их в творчестве Ф. М. Достоевского см.: [Бахтин 2017: 169-178, 206-271].

бенностях произведений писателя, М. М. Бахтин приходит к выводу о том, что данный принцип становится для Ф. М. Достоевского основополагающим в «художественной концепции времени и пространства»: «Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях... строго эпическим временем, он “перескакивает” через него... *сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф*, когда миг... утрачивает временную ограниченность. И через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух “точках”: на *пороге*... где совершается кризис и перелом, или на *площади*, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал» [Там же: 225-226. Курсив наш. – О. К.].

Характеризуя сны персонажей Ф. М. Достоевского, исследователи творчества писателя неизменно приходят к подтверждению бахтинского вывода о том, что «преобладает у Достоевского кризисная вариация сна» [Там же: 223], вполне естественно дополняя концепцию учёного об общей хронологической организации произведений писателя. «Кризисный сон», «широко представленный в Библии и в древнерусской словесности», по мнению Д. А. Нечаенко, является «литературным типом» «сновидения», «нравственно обновляющим», «полностью перерождающим персонажа»: это «необычайно важное, этапное, кульминационное событие в духовной жизни героя», «своеобразный духовный катарсис», побуждающий его вернуться к «общечеловеческим моральным ценностям и императивам» [Нечаенко 1991: 276].

В случае Ф. М. Достоевского М. М. Бахтин объясняет особенности построения сновидений прежде всего уже упомянутой связью романов писателя с традициями жанра «Менипповой сатиры». Согласно наблюдениям исследователя, в мениппее (в противовес эпосу) сон «вводится именно как возможность *совсем другой жизни*, организованной по другим законам», которая «отстраняет обычную жизнь, заставляет понять и *оценить её по-новому*» [Бахтин 2017: 222. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.]. «Человек во сне, – пишет М. М. Бахтин – становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и луч-

шие), испытывается и проверяется сном» – так «во сне создаётся невозможная в обычной жизни исключительная ситуация, служащая всё той же основной цели мениппеи – испытанию идеи и человека идеи» [Там же: 222-223. Разрядка автора. – О. К.].

В свою очередь чувства, пережитые героями во время «испытаний сном», «по мнению Достоевского», «оказывают» «сильное воздействие на настроение человека, особенно... в болезненно-напряжённом состоянии. У Достоевского *сны* играют большую роль в исходе постоянных колебаний героя, они *зачастую предваряют его решающий шаг*» «или важнейшее открытие», – дополняет Г. К. Щенников [Щенников 1978: 129, 131. Курсив наш. – О. К.]. Это становится возможным потому, что в творчестве классика «исходным пунктом были не идеалистические концепции, а *жизненные противоречия, прошедшие “через сердце” людей*. Сны... привлекают Достоевского возможностью ярко показать скрытое, плохо осознанное чувство. Но это... чувство писатель изображает не как... пришедшее из первозданных основ психики, а как ощущение, рождённое жизненным опытом человека, повседневными впечатлениями. У героев Достоевского напряжённые переживания во сне связаны с теми же моральными чувствами и моральными оценками, которые мучают их наяву» [Там же: 128-129. Курсив наш. – О. К.].

На основе анализа сновидений ключевых произведений Ф. М. Достоевского Г. К. Щенников приходит к выводу о том, что сны оказывают значительное влияние на персонажей и дальнейшую их судьбу в силу своей *целостности* и *единства эмоциональной тональности*, что вступает в некоторое противоречие с их «фантастичностью». Вследствие этого учёный схематично обозначает «разновидности такого противоречия», к которым тяготеют сновидения в творчестве Ф. М. Достоевского.

- «Первый вариант: общая картина сна “чудовищная”, но сами образы и их детали поражают исключительным правдоподобием и верностью».

- «Второй вариант: во сне происходят сказочные превращения образов, всевозможные нелепости, сон хаотичен, но в общем хаосе ощущается какая-то мысль действительная, ре-

альная, принадлежащая к “настоящей жизни”» [Там же: 129. О возможных типах классификаций снов(идений) у Макушина 2017: 42-47].

Отметим, что выражается данное противоречие именно на уровне *хронотопа сна*, его элементов. При этом, подчёркивает исследователь, «в произведениях Достоевского решительно преобладают сновидения, представляющие цельную и ясную (хотя и “чудовищную”) картину», «познавательный смысл» которых «обнажён и даже подчёркнут, он явно находится в связи с недавно пережитым» [Щенников 1978: 130].

Кроме того Г. К. Щенников обращает внимание на композиционную особенность сновидений в произведениях писателя: «Достоевский обычно изображает *серию снов, объединённых одной темой или мотивом*, а иногда воспроизводит повторяющиеся сны», чаще всего образующие «триады» [Там же: 131. Курсив наш. – О. К.]. Это сообщает им дополнительную семантическую нагрузку: «каждый новый сон *обостряет* моральное чувство, испытанное уже в предыдущем сне, – *а значит, и проясняет* его ценность, так как “моральные чувства характеризуются тем, что в самом их переживании заключается нравственная оценка”. Сны позволяют показать сдвиги в мироощущении, которые человек ещё ясно не познал. Сны и помогают героям Достоевского понять внутренние перемены, происшедшие с ними» [Там же: 131. Курсив автора. – О. К.].

Попробуем убедиться в этом при анализе череды сновидений одного из центральных персонажей «Преступления и наказания» – Родиона Романовича Раскольникова, входящих в основной корпус романа (так как, на наш взгляд, сон «о трихинах», являющийся Раскольникову в эпилоге произведения, заслуживает отдельного рассмотрения). Первое из триады сновидений – *о забитой клячке* – уже было исследовано нами более подробно [см. об этом: Кадушина 2021: 135-146]. Думается, что «*болезненный*» этот сон неслучайно дан Ф. М. Достоевским до совершения убийства Раскольниковым: он «приоткрывает завесу» бессознательного героя, позволяет проникнуться внутренним миром Раскольникова, раскрывая его

положительные грани, вписывает молодого человека в контекст родовой и, тем самым, всеобщей истории (чего не происходит, например, с антигероем – Свидригайловым).

Во сне Раскольникову представляется «его *детство*, ещё в их городке...» (63)<sup>1</sup>, точнее, из детских воспоминаний конструируется именно *хронотоп сна*, в котором рядом с мальчиком Родионом возникает и образ покойного отца, по мнению Т. А. Касаткиной, «идентичный» образу Бога в картине мира Раскольникова [см. об этом: Касаткина 1994: 83-84]. Дополняется картина «положительного полюса» образами *семьи* («... служились панихиды по его *бабушке*», «подле... была и маленькая могилка его *меньшого брата*»); косвенно упоминается в отрывке *мать* и *церкви* («Среди кладбища [стояла] *каменная церковь с зелёным куполом...*». «Он [Раскольников. – О. К.] любил эту церковь и старинные в ней *образа*, большею частью без окладов, и старого *священника* с дрожащею головой...») (63). При этом всё светлое и родное для Раскольникова как бы сосредоточивается вокруг символического образа церкви – *зелёного купола*, будто оказываясь под защитой Божьего покрова, Его Благодати.

Отрицательные же образы и впечатления в противовес положительным «сгруппированы» вокруг образа *кабака*: «Там [по дороге к кабаку. – О. К.] всегда была такая толпа, так *орали*, *хохотали*, *ругались*, так *безобразно и сипло пели* и так *часто дрались*; кругом кабака *шлялись* всегда такие *пьяные и страшные рожки...* Встречаясь с ними, он *тесно прижимался к отцу* и весь *дрожал*» (63). Если вспомнить о том, что, по слову С. М. Соловьёва, Ф. М. Достоевский – мастер «расставлять» «отдельные цветковые, разрозненные пятна», имеющие «чрезвычайно острую» «психологическую направленность» и «выразительную колористическую образность» [Соловьёв 1979: 231, 238], неслучайным, пожалуй, покажется тот факт, что дорога «возле кабака... всегда *пыльная*, и пыль на ней всегда такая *чёрная*» (63), а образы разъярённой толпы объединяет в целое разные детали *красного цвета* – в данном случае символа агрессии,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Достоевский 2015] с указанием страниц в тексте работы. Курсив в цитатах наш. – О. К.

выливающейся в безумную ярость, жажду крови, насилие. Пара «красный – чёрный» составляет явный цветовой и смысловой контраст с цветом купола церкви – *зелёным*, символизирующим надежду на спасение души и упование на Бога. Таким образом, «для Раскольникова... весь мир» «поделён» «на части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство *церкви* и пространство *кабака*» [Касаткина 1994: 84. Курсив наш. – О. К.]. Причём это деление, *заданное как бы во сне*, проецируется на внешнюю жизнь героя в реальности<sup>1</sup>. Пространство Петербурга, в котором существует герой, условно можно поделить на локусы, тяготеющие к положительному полюсу и отрицательному, соответственно.

Остальные сны – *об избиении хозяйки и о смеющейся старухе* – приходят к Раскольникову уже после совершения убийства. Жизнь оказывается сложнее желаемой «схемы»: первое «кризисное сновидение», значительно дополнив психологический портрет юноши, ужасает героя своей «чудовищной картиной», заставляя его переосмыслить приверженность идее. Но, к сожалению, миг раскаяния не удерживает молодого человека от выбора в пользу своеволия.

Обрекая себя на путь преступления, а затем и убивая старуху, Родион ещё «не осознаёт, что он *сам является жертвой*, что он тоже кляча, взвалившая на себя непосильный груз» [Щенников 1978: 133. Курсив наш. – О. К.]. Образ «саврасой клячки», полагает Г. К. Щенников, можно считать своеобразным символом важнейшего противоречия Раскольникова: «В первом сне *мысль об обречённости убийцы* лишь потенция, заложенная в ёмком образе клячи, мысль эта полностью раскроется позднее – ... в частности в последующих снах героя» [Там же: 134. Курсив наш. – О. К.].

«Последующие» – второй и третий сны – Раскольникова получают развитие по «второму варианту» сновидческой схемы, обозначенной Г. К. Щенниковым (см. выше). Вспомним детали сна об избиении хозяйки, который приходит к Расколь-

---

<sup>1</sup> «У героев Достоевского напряжённые переживания во сне связаны с теми же моральными чувствами и моральными оценками, которые мучают их наяву» [Щенников 1978: 131].

никову как раз после сцены на Николаевском мосту, являющейся как бы проекцией некоторых хронотопических образов первого сна (о клячонке) на хронотоп «реального» Петербурга. Так, на наш взгляд, сны соединяются друг с другом, образуя единую сюжетную линию.

Состояние юноши практически такое же, как и во время первого сна (что тоже сближает хронотопы сновидений): «Он [Раскольников. – О. К.] пришёл к себе уже к вечеру... Раздевшись и весь *дрожа, как загнанная лошадь*, он лёг на диван, натянул на себя шинель и тотчас же забылся...» (125).

Далее Раскольников во сне *как бы приходит в себя «от ужасного крику»*:

«...Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слёз, побой и ругательств он никогда ещё не слышивал и не видывал. <...> В ужасе приподнялся он и сел на своей постели, каждое мгновение замирая и мучаясь. <...> И вот, к величайшему изумлению, он вдруг расслышал *голос своей хозяйки*. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и разобрать нельзя было, о чём-то умоляя, – конечно, о том, чтоб её перестали бить, потому что её беспощадно *били на лестнице...*» (126).

«Во втором сне Раскольников-убийца уже остро чувствует себя жертвой тяжёлого гнёта, преследуемым, загнанным существом», – пишет Г. К. Щенников [Щенников 1978: 134]. При этом юноша ждёт, что «*и к нему сейчас придут...* “потому что... верно, всё это из того же... из-за вчерашнего... Господи!” <...> *Страх, как лёд, обложил его душу, замучил его, околенил его...*» (126). Измученная совесть начинает взывать к Раскольникову. Обратим внимание на то, как в тексте появляется обозначение жертвы: из пространства «полных сумерек», наполненного «ужасным» криком и воплем Родион «*вдруг расслышал голос своей хозяйки*» (126). Любопытно, что, во-первых, до описания сновидения в тексте романа не был дан портрет хозяйки Раскольникова – Прасковьи Павловны: он следует как раз за эпизодом «полузабытья», в которое молодой человек впадает после второго сна (ч. 2, гл. III: см. 129). Да и по имени хозяйку до того никто не называл: «Пашенькой» и



«Прасковья Павловной» её впервые зовёт Разумихин, будто заново представляя Раскольникову во время рассказа о событиях, произошедших в «реальности» за время пребывания убийцы в болезненном полубреду (ч. 2, гл. III: см. 129, 132-134).

Во-вторых, словосочетание «голос своей хозяйки», пожалуй, не может не наводить читателя на ассоциацию с фразеологизмом «голос совести». В таком случае, за неимением конкретного представления о хозяйке квартиры Раскольникова, в метафорических рамках «критического сна» вполне возможно истолковать образ страдающей от страшных побоев «хозяйки» как отсылку к *совести* Раскольникова, угнетаемой тяжким двойным убийством и непризнаваемым пока осознанием краха «наполеоновской идеи».

Однако избивает «хозяйку»-совесть во сне не Раскольников или призраки убитых Алёны Ивановны и Лизаветы, а Илья Петрович Порох – поручик, который с большим подозрением относится к Родиону при встрече в «реальном» пространстве. Думается, он в данном случае является олицетворением «страха» «перед “внешним противником”, перед полицией», по словам Г. К. Щенникова, – страха, который есть следствие ещё «неполного понимания» «своей обречённости» как преступника: пока герой находится только на подступах к нему [Там же: 133].

Ключевым пространственным образом второго сна является *лестница*: именно здесь, по восприятию Раскольникова, происходит основное действие сновидения. Как хронотопический элемент лестница в произведениях Ф. М. Достоевского становится особым символом, сакральной частью «карнализированного» пространства (М. М. Бахтин), построенного на контрасте *срединный – периферийный*, по слову В. Н. Топорова [см. об этом: Топоров 1995: 193-259].

«Из форм “плотной” городской среды именно лестница и малое (дробное) пространство» «у Достоевского... является... ключевым... – *переходным*, промежуточным, пространством пути, соответствующим *пограничному, переходному состоянию героя*», – дополняет мысли учёных А. Н. Хоц [Хоц 1994: 62. Курсив наш. – О. К.]. «Принадлежащая как внешнему, так и внутреннему» пространству (Т. В. Цивьян), лестница становится

*«эквивалентом переходности и разноуровневости духовного бытия»: с одной стороны, «символом властного, “наполеоновского” восхождения героя», с другой – «мучительного восхождения» Раскольникова «к истине» («на Голгофу»)* [Там же. Курсив наш. – О. К.]

Вместе с тем, подчёркивает А. Н. Хоц, «лестница – это и *психологически насыщенное* пространство героя, образ его нестабильного, “*пограничного*” состояния, пространственный эквивалент *двойничества* с противоположной устремлённостью как вверх... так и вниз». По наблюдению исследователя, «в нравственно-психологической реальности» Раскольникова упоминание лестницы «значимо “совпадает” с моментами наивысших страданий, потрясений» героя, «изживающего здесь – на лестницах Петербурга – “лестничную” философию власти; она становится “полем”» его «кризисной концентрации, предельных страхов и прозрений» [Там же: 62, 66. Курсив наш. – О. К.]

Однако отметим, что особенностью сна об избии хозяйки является то, что сам Раскольников (точнее – его образ во сне) *не участвует* в действии сновидения, даже *не видит* это действие – лишь по долетающим до каморки звукам предполагает (но как точно – и в деталях!), что происходит на лестнице. Свидетелями ужасных «побой и ругательств» становится только *толпа* жильцов:

«...Раскольников затрепетал как лист: он узнал этот голос; это был голос Ильи Петровича. Илья Петрович здесь и бьёт хозяйку! <...> Что это, свет перевернулся, что ли? *Слышно было, как во всех этажах, по всей лестнице собиралась толпа, слышались голоса, восклицания, всходили, стучали, хлопали дверями, сбегались.* <...> Но вот наконец весь этот гам, продолжавшийся верных десять минут, стал постепенно утихать. <...> ...вот уж и не слышно его; “неужели ушёл! Господи!” Да, вот уходит и хозяйка, всё ещё со стоном и плачем... вот и дверь у ней захлопнулась... *Вот и толпа расходится с лестниц по квартирам, – ахают, спорят, перекликаются, то возвышая речь до крику, то понижая до шёпота.* Должно быть, их много было; *чуть ли не весь дом сбежался...*» (126).

Появляющаяся в кульминационные моменты сна *толпа* – ещё один хронотопический элемент, объединяющий все три сновидения Раскольникова. Но если в первом сне (о забитой клячонке) толпа у кабака не была массой – из неё выделялось несколько личностей («молодой, с толстою... шеей и с мясистым... лицом», «с налитыми кровью глазами» Миколка, баба «в кумачах, в кичке с бисером», «толстая и румяная», старик, с укором выкрикивающий Миколке, что на нём «нет креста» и др. (64-65, 67)), то уже во втором сне толпа на лестнице – нечто неделимое, *безликое* с «множеством голосов», лишь осуждающее происходящее (причём читателю не открыто, что именно и как толпа выкрикивает: есть ремарки, но не дано ни одной реплики). При этом, как и в случае с квартирной хозяйкой, повествователь «не знакомит» читателя ни с кем из соседей Раскольникова до эпизода со вторым сновидением – и даже после: никого из них мы не узнаем как отдельного персонажа со своей историей. Почему?

Во-первых, образ толпы из первого кризисного сна Раскольникова тесно связан с личными детскими воспоминаниями героя – то есть, можно предположить, что её образы меньше всего нереальны и собирательны. К тому же толпа во главе с Миколкой – не только воплощение негатива внутреннего мира Родиона, но и своеобразная проекция общества, окружающего героя в пространстве «реального» Петербурга, «связывающая» сон с жизнью.

Во-вторых, посредством убийства старухи «будто ножами» «отрезав» «себя сам от всех и всего» (125), Раскольников начинает терять связь с обществом, с народом, который постепенно становится для него обезличенным – но от этого не менее преступника осуждающим. Всё потому, что убийство старухи – не только убеждение Раскольниковым себя в том, что он-то не «тварь дрожащая», а «право имеющий», но и поступок, которым он предполагает в целом оправдать свою идею деления людей на «обыкновенных» и «необыкновенных». Говоря о том, что «жизнь однажды даётся, и никогда её больше не будет», Родион, не желающий «дождаться “всеобщего счастья”», решает достичь его в одночасье, «убив»

«наибеспольнейшую» Алёну Ивановну и «взяв» денег «у ней ровно столько, сколько... надо для первого шага, и ни больше ни меньше» (293), – при этом явно, с его точки зрения, облагодетельствовав мир избавлением «бедных людей» от «пьющей кровь» процентщицы.

Убийство совершено – но реальная жизнь подталкивает молодого человека к осознанию страшной истины: никому его поступок не принёс *пользы*. Толпа (сначала символическая – во сне, затем и реально существующая – в остроге) не принимает его своеобразного «кирпичика на всеобщее счастье». Такой камень не может быть положен ни «во главу угла», ни в общий ряд, потому что он преступно обagrён кровью ближнего, а не добровольно – своей собственной, пролитой за людей в качестве жертвы. И подобно тому, как демос собирался на агоре для общего суда над преступником во времена Античности, а вече – в Древней Руси, проекция толпы, осуждающей Раскольникова в реальности, появляется на лестнице, возникшей в пространстве сна, в один из моментов сильнейшего напряжения героя.

В связи с этими размышлениями вспоминается суждение А. Н. Хоца, который вслед за М. М. Бахтиным проводит параллель между сценами сновидений Раскольникова и Григория Отрепьева из пушкинского «Бориса Годунова»: «Лестница Раскольникова отчётливо содержит в скрытом виде “память” об отрепьевской лестнице в пушкинском “Борисе Годунове”<sup>1</sup>. *Мотив самозванства*, развенчанного на вершине лестницы на виду у площади» (= у толпы народа), «разоблачение неправедно поднявшегося к вершине – через пространственный образ находит соответствие в романе» Ф. М. Достоевского [Хоц 1994: 62. Курсив наш. – О. К.]. Правда, во втором сне Раскольникова народ если и не «безмолвствует», то пока ещё бездействует, как бы лишь намекая молодому человеку на единственно правильное, спасительное решение: для искупления вины необходимо выйти

---

<sup>1</sup> «Григорий: ...Мне снилось, что *лестница крутая* / Меня вела на башню; с высоты / Мне виделась Москва, что муравейник; / Внизу народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом; / И стыдно мне и страшно становилось / И, падая стремглав, я пробуждался...» [Пушкин 1981: 195-196. Курсив наш. – О. К.].

к толпе, принять её укор, защитить избиваемую хозяйку от агрессии Ильи Петровича. Но даже во сне Раскольников не идёт на этот шаг.

Таким образом, благодаря соединению нескольких значимых хромотопических деталей сновидение становится своего рода пророчеством-предостережением для Родиона Романовича. С одной стороны, героя всё сильнее мучает совесть, побуждая к раскаянию как единственному успокоению совести<sup>1</sup>. С другой – вероятно, именно с появлением во снах осуждающей толпы Раскольников постепенно начинает чувствовать (а затем и понимать), что, запятнав себя кровью ближнего, он не уйдёт от всеобщего осуждения, потому что причастность к преступлению выделяет его из общей народной массы. Мысль эту, ещё только навеянную сном, как бы сразу подтверждает в «реальности» Настасья, которая, ещё совершенно ничего не зная и не связывая свои слова с контекстом убийства, в диалоге с проснувшимся Родионом *вдруг* произносит: «*Это кровь... <...> Никто хозяйку не бил... <...> А это кровь в тебе кричит. Это когда ей выходу нет и уж печёнками запекаться начнёт, тут и начнёт мерещиться...*» (127).

Именно потому, что Раскольников после увиденного сна продолжает в «реальном» мире испытывать судьбу, помышляя о выходе из ситуации преступления разными путями (например, сведением счётов с жизнью, как женщина с «жёлтым... испитым лицом» на –ском мосту, или решением существовать без раскаяния), но так и не находит в себе сил принять единственно верную мысль о покаянии и необходимости понести крест наказания, к нему и приходит третий страшный сон (о смеющейся старухе). В этом – последнем в основном корпусе романа – сне Раскольникова осуждение преступника лестничной толпой достигает своего апогея.

Вспомним, как следовавший *будто наяву* за «давешним мещанином» Раскольников оказывается во сне на лестнице, ведущей в квартиру Алёны Ивановны:

---

<sup>1</sup> О чём тоже в «Борисе Годунове» находим строки: «Царь: ...ничто не может нас / Среди мирских печалей успокоить; / Ничто, ничто... *едина разве совесть.* <...> / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста...» [Пушкин 1981: 202. Курсив наш. – О. К.].

«Мещанин вошёл в ворота одного большого дома. <...> Раскольников тотчас же прошёл подворотню, но во дворе мещанина уж не было. Стало быть, он вошёл тут сейчас на *первую лестницу*. Раскольников бросился за ним. В самом деле, *двумя лестницами* выше слышались ещё чьи-то мерные, неспешные шаги. Странно, лестница была как будто знакомая! <...> Вот и *третий этаж*; идти ли дальше? И какая там тишина, даже *страшно*... Но он пошёл. <...> Боже, как *темно*! <...> А! квартира *отворена настежь на лестницу*, он подумал и вошёл. В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто всё вынесли; ...вся комната была ярко облита лунным светом; всё тут по-прежнему...» (295).

По мнению А. Н. Хоца, «в сне о хохочущей старухе лестница не случайно упомянута 6 раз – в мучительной грезе активизируется именно таинственно закрытое для взгляда пространство, чреватое “вдруг”, *зона рокового приближения к неведомому*». В виду того, что третье сновидение является завершающим в череде снов героя, лестница здесь становится «“эсхатологически” ориентированным пространством», которое «организует ускоренное движение к катастрофе» и в то же время «провоцирует» «устремлённость персонажа... к разрешению кризиса» [Хоц 1994: 64-65. Курсив наш. – О. К.].

Роль основных пространственных элементов, а также смысл третьего сновидения подробно исследует в труде «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин, объясняя суть данного сна в опоре на «память жанра» меннипей: «... появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу, по отношению к этой толпе, идущей снизу, он [Раскольников. – О. К.] находится на верху лестницы. Перед нами *образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца*» и аллюзия к его скорому «падению вниз» в «реальности» [Бахтин 2017: 256. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.].

И в этом эпизоде народ уже и не безмолвствует, и не бездействует, а использует против Раскольникова мощнейшее своё оружие – *смех*<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> «Амбивалентный карнавальный» «смех – это определённое, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности,

«Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто *засмеялись и шепчутся*. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора *смех и шёпот* из спальни раздавались всё *сильнее и слышнее*, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице открыты настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз – *всё люди, голова с головой, все смотрят*, – но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и – проснулся...» (296).

Лишь в финале («все притаились и ждут, *молчат*») опять же *вдруг* возникает «немая сцена», которая продолжается за пределами сна: перед проснувшимся Раскольниковым вдруг появляется «совсем незнакомый ему человек». «Сон это продолжается или нет» – задаётся вопросом Раскольников, пока Аркадий Иванович Свидригайлов, пришедший «отрекомендоваться», «пристально его» «разглядывает» (296-297).

Однако вернёмся к сновидению. Открыто смеётся над преступником, всячески, казалось бы, искажая даже ирреальное сновидческое пространство, не только безликая толпа: над Раскольниковым смеётся призрак убитой им старухи-процентщицы, которую молодой человек пытается убить вновь – и не может:

«... в углу, между маленьким шкапом и окном, он [Раскольников. – О. К.] разглядел как будто висящий на стене салоп. <...> Он подошёл потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвёл он рукою салоп и увидел, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив го-

---

то есть определённый способ её художественного видения и постижения, а следовательно, и определённый способ построения художественного образа, сюжета, жанра). Он обладает «огромной творческой силой», «фиксирует» «в явлении оба полюса становления в их непрерывной... обновляющейся взаимосвязи». Смех «больших романов Достоевского» М. М. Бахтин определяет как «*редуцированный*», «сведённый» «до минимума», который «вовсе не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения. Поэтому и *мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово*» [Бахтин 2017: 248, 251-252. Курсив наш. – О. К.]

лову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она. Он стоял над ней: “боится!” – подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал её разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: *старушонка сидела и смеялась, – так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он её не услышал*» (295-296).

Соединить такие, казалось бы, далёкие друг от друга элементы бытия, как смех и смерть, становится возможным, по мнению М. М. Бахтина, только благодаря *логике карнавала*, особенно активно используемой Ф. М. Достоевским при создании «*фантастических* сновидений» персонажей: «перед нами типичное карнавальное сочетание» [Бахтин 2017: 255]. В этом отношении сильное влияние, по словам ученого, кроме уже упомянутого «Бориса Годунова», оказала на построение художественного мира «Преступления и наказания» и пушкинская «Пиковая дама» («...пожалуй, самым существенным и глубоким источником карнавализации для этого романа была “Пиковая дама” Пушкина» [Там же: 254]).

Сопоставляя сны Раскольникова и Германна, М. М. Бахтин отмечает «существенное» «созвучие... по всей атмосфере образов и по основному идейному содержанию: “*наполеонизм*” на специфической почве молодого русского капитализма; и там и тут, – подчёркивает М. М. Бахтин, – это конкретно-историческое явление получает второй, убегающий в бесконечную смысловую даль карнавальным план» [Там же: 256. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.]. Достигается данное «созвучие» прежде всего общностью образов «смеющейся старухи» у Ф. М. Достоевского и «подмигивающей графини» у А. С. Пушкина, «мотивировка» которых «сходная: у Пушкина – *безумие*, у Достоевского – *бредовый сон*» [Там же: 256. Курсив автора. – О. К.].

«Образ издевающейся... старухи возник не как откровение, пришедшее из таинственных глубин души, – считает Г. К. Щенников, – а как обострённое переживание тех мыслей,



к которым герой уже подошёл наяву», в том числе и после «поражения в первом психологическом поединке с Порфирием», а также встрече с «мещанином-обличителем» [Щенников 1978: 134-135]: «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...» (293). Именно в этом сне, по мнению литературоведа, «мысль о том, что он не победитель, а жертва, становится глубоким и мучительным ощущением Раскольникова». Молодой человек «ощутил теперь, что не внешний преследователь, а собственная совесть карает его» [Там же: 134] – ощутил наиболее полно, на наш взгляд, так как мучим был совестью Раскольникова ещё со времени второго кризисного сна.

Таким образом, «три сна» героя, «связаны» «общим мотивом – насилия, убийства»; «общим контрастом: это сны преступника с “нежным сердцем”»; «общей мыслью неоправданности насилия, о том, что, совершая преступление, герой оказывается не победителем, а жертвой» [Там же: 131]. Сновидческая триада, во-первых, более детально знакомит нас с историей персонажа и состоянием его внутреннего мира, а во-вторых, помогает прочувствовать эволюцию пути Раскольникова от восхищения аморальной идеей и желания её утверждения до отрицания этой идеи и осознания (пусть ещё неполного) её ложности.

В связи с тем, что сновидения Раскольникова в романе «Преступление и наказание» помогают читателю проникнуться разрешением «последних вопросов», понять внутренний мир персонажа, проследить его духовную эволюцию, мы предполагаем, они как часть мира художественного произведения могут занять особый уровень – уровень ирреально-трансцендентального. В теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана, являющейся одной из опорных методологических основ нашего исследования, подобный уровень назван «пневмосферой». Именно такой «духовный модус», думается, способен вместить в себя тот напряжённый полусимволический диалог с Богом, который на протяжении всего романа происходит в уме и душе Раскольникова (а также Сони Мармеладовой и др., и который не происходит – у Свидригайлова). «Мы уверен-

но полагаем, – пишет Н. Л. Лейдерман, – что существует образ пневмосферы как *подсистемы*, воплощающей и выражающей *духовный* (интеллектуальный и эмоциональный) “срез” (пласт) *внутреннего мира художественного произведения*», причём «в художественных мирах некоторых жанров» (особенно в так называемых «интеллектуальных») «образ пневмосферы» вполне может превалировать над материальным пространством [Лейдерман 2010: 123-124. Курсив наш. – О. К.]. На наш взгляд, материальное пространство «Петербурга Достоевского», несмотря на его «фантастичность», образует область пространства «реального». «Мысли» же «и идеи, витающие в воздухе», а также сновидения героев, очевидно, составляют обособленный уровень «ирреального» (возможно, «пневмосферного») пространства. Данное предположение нуждается в более детальной разработке, обоснование его считаем перспективой нашего дальнейшего исследования ввиду необходимости более подробного и системного изучения понятия «пневмосфера» и возможностей его использования.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.

*Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» : Комментарий. М. : Просвещение, 1984. 240 с.

*Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М. : Эксмо, 2015. 606 с.

*Достоевский Ф. М.* Сон смешного человека [Электронный ресурс] / URL : [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_f\\_m/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0330.shtml) (дата обращения: 01.12.2020).

*Кадушина О. И.* Миг «свободы» «приговоренного к смерти»: поэтика пространственной организации первого сна Родиона Раскольникова // Актуальные проблемы филологии : материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 22 апреля 2021 г. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2021. Вып. 22. С. 135-146.

*Касаткина Т. А.* Категория пространства в восприятии лич-

ности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1994. Т. 11. С. 81-88.

*Кондратьев Б. С.* О мифологической природе сновидений в творчестве Ф. М. Достоевского // Приволжский научный вестник. 2013. № 12 (28), ч. 1. С. 100-102.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

*Макушина И. Н.* Поэтика литературных сновидений // Университетские чтения – 2017: материалы научно-методических чтений ПГУ 12-17 января 2017 г. Пятигорск : Изд-во ПГУ, 2017. С. 42-47.

*Нечаенко Д. А.* «Сон, заветных исполненный знаков...»: таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М. : Юрид. лит., 1991. 304 с.

*Пушкин А. С.* Борис Годунов // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М. : Правда, 1981. Т. IV. С. 185-269.

*Руденко И. А.* Сон об убийстве лошади. Материал для анализа эпизода в романе «Преступление и наказание» // Литература. 2006 № 9 (657). [Электронный ресурс] / URL : <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200600912> (дата обращения: 01.12.2020).

*Соловьёв С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М. : Сов. писатель, 1979. 352 с.

*Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему); О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1995. С. 193-368.

*Хоц А. Н.* Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1994. Т. 11. С. 51-80.

*Щенников Г. К.* Ключи к душе и сознанию человека (русский реализм 1870-1890-х годов) // Филологический класс. 2006. № 1 (15). С. 4-11.

*Щенников Г. К.* Среда, история природа человека в трактовке русских писателей-реалистов 1840-1860-х годов // Филологический класс. 2005. № 4 (14). С. 5-10.

*Щенников Г. К.* Функции снов в романах Достоевского // Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1978. С. 126-144.

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Problemy poetiki Dostoevskogo. SPb. : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. 416 s.

*Belov S. V.* Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»: Kommentariy. M. : Prosveshchenie, 1984. 240 s.

*Dostoevskiy F. M.* Prestuplenie i nakazanie. M. : Eksmo, 2015. 606 s.

*Dostoevskiy F. M.* Son smeshnogo cheloveka [Elektronnyy resurs] / URL : [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0330.shtml) (data obrashcheniya: 01.12.2020).

*Kadushina O. I.* Mig «svobody» «prigovorenного k smerti»: poetika prostranstvennoy organizatsii pervogo sna Rodiona Raskol'nikova // Aktual'nye problemy filologii : materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh. Ekaterinburg, 22 aprelya 2021 g. / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2021. Vyp. 22. S. 135-146.

*Kasatkina T. A.* Kategoriya prostranstva v vospriyatii lichnosti tragicheskoy miroorientatsii (Raskol'nikov) // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. L. : Nauka, 1994. T. 11. S. 81-88.

*Kondrat'ev B. S.* O mifologicheskoy prirode snovideniy v tvorchestve F. M. Dostoevskogo // Privolzhskiy nauchnyy vestnik. 2013. № 12 (28), ch. 1. S. 100-102.

*Leyderman N. L.* Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory / IFIOS «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2010. 904 s.

*Makushina I. N.* Poetika literaturnykh snovideniy // Universitetskie chteniya – 2017: materialy nauchno-metodicheskikh chteniy PGU 12-17 yanvarya 2017 g. Pyatigorsk : Izd-vo PGU, 2017. S. 42-47.

*Nechaenko D. A.* «Son, zavetnykh ispolnennykh znakov...»:

tainstva snovideniy v mifologii, mirovykh religiyakh i khudozhestvennoy literature. M. : Yurid. lit., 1991. 304 s.

*Pushkin A. S. Boris Godunov* // Pushkin A. S. *Sobr. soch.:* v 10 t. M. : Pravda, 1981. T. IV. S. 185-269.

*Rudenko I. A. Son ob ubiystve loshadi. Material dlya analiza epizoda v romane «Prestuplenie i nakazanie»* // *Literatura. 2006 № 9 (657).* [Elektronnyy resurs] / URL : <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200600912> (data obrashcheniya: 01.12.2020).

*Solov'ev S. M. Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo.* M : Sov. pisatel', 1979. 352 s.

*Toporov V. N. Peterburg i «Peterburgskiy tekst russkoy literatury» (Vvedenie v temu); O strukture romana Dostoevskogo v svyazi s arkhainymi skhemami mifologicheskogo myshleniya («Prestuplenie i nakazanie»)* // Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz : Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe.* M. : Izd. gruppa «Progress», «Kul'tura», 1995. S. 193-368.

*Khots A. N. Strukturnye osobennosti prostranstva v proze Dostoevskogo* // *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya.* L. : Nauka, 1994. T. 11. S. 51-80.

*Shchennikov G. K. Klyuchi k dushe i soznaniyu cheloveka (ruskiy realizm 1870-1890-kh godov)* // *Filologicheskiy klass. 2006. № 1 (15).* S. 4-11.

*Shchennikov G. K. Sreda, istoriya priroda cheloveka v traktovke russkikh pisateley-realistov 1840-1860-kh godov* // *Filologicheskiy klass. 2005. № 4 (14).* S. 5-10.

*Shchennikov G. K. Funktsii snov v romanakh Dostoevskogo* // *Shchennikov G. K. Khudozhestvennoe myshlenie F. M. Dostoevskogo.* Sverdlovsk : Sred.-Ural. kn. izd-vo, 1978. S. 126-144.