

Е. А. ИВАНЧИКОВА

АВТОР И ЕГО ГЕРОИ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

«Преступление и наказание» — единственное крупное произведение Достоевского, написанное от третьего лица. Известно, что после попытки вести рассказ в форме исповеди убийцы о совершенном им преступлении, т. е. от первого лица, писателем было принято окончательное решение: «рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту» (7, 146).¹ Такое «задание», данное Достоевским самому себе, предопределило форму повествования в романе, в значительной степени выдержанного в ключе главного героя — Раскольникова. Участие героя в повествовании осуществляется также и в его несобственно-прямой речи, щедро представленной в романе. Вмешиваясь в авторскую речь, голос героя несет с собой его манеру выражения, его интонацию, его чувства и мысли. Очень часто несобственно-прямая речь как бы вырывается из теснящих ее оков повествовательной формы и переходит в «собственную» речь героя — в его внутренний монолог (который в свою очередь может снова превратиться в несобственно-прямую речь). Вряд ли можно, однако, согласиться с мыслью Л. П. Гроссмана о том, что сохранившиеся в тексте окончательной редакции романа следы первоначальной Ich-Form «как бы превращают весь роман в своеобразный внутренний монолог Раскольникова».²

Обратимся непосредственно к повествовательному тексту романа, чтобы выяснить, как в объективном по форме повествовании проявляется на уровне «языковой материи» текста субъектная позиция автора и каковы функции языковых средств при изображении личности героев произведения и авторского отношения к ним. Такие фрагменты текста, как прямая и косвенная речь, несобственно-прямая речь, внутренние монологи, естественно, нами не рассматриваются.

¹ Творческая история романа в аспекте категории «образа автора» прослеживается В. В. Виноградовым см.: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 85—102.

² Гроссман Л. П. Достоевский — художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 389.

Мы встретим в романе немало отрезков повествования, исходящего от имплицитного автора — «невидимого, но всеведущего существа». Вот, например, чисто информативные сообщения о действиях и поведении Раскольникова, а также повествовательно-описательные контексты с его участием: «Раскольников молча взял немецкие листки статьи, взял три рубля и, не сказав ни слова, вышел. Разумихин с удивлением поглядел ему вслед. Но дойдя уже до первой линии, Раскольников вдруг воротился, поднялся опять к Разумихину и, положив на стол и немецкие листы, и три рубля, опять-таки ни слова не говоря, пошел вон» (6, 89); «Одевшись совсем, во всё новое, он взглянул на деньги, лежавшие на столе, подумал и положил их в карман. Денег было двадцать пять рублей. Взял тоже и все медные пятаки, сдачу с десяти рублей, истраченных Разумихиным на платье. Затем тихо снял крючок, вышел из комнаты, спустился по лестнице и заглянул в отворенную настежь кухню: Настасья стояла к нему задом и, нагнувшись, раздувала хозяйкин самовар» (6, 120); «И, схватив за плечо Раскольникова, он (дворник. — *Е. И.*) бросил его на улицу. Тот кувыркнулся было, но не упал, выправился, молча посмотрел на всех зрителей и пошел далее» (6, 135); «Он зажал двугривенный в руку, прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. Боль от кнута утихла, и Раскольников забыл про удар...» (6, 89—90); «Вечер был свежий, теплый и ясный; погода разгулялась еще с утра. Раскольников шел в свою квартиру; он спешил. Ему хотелось кончить всё до заката солнца» (6, 398). Объективный рассказ с позиции всезнающего автора ведется, естественно, и в отношении других персонажей романа, и при сообщении о тех или иных эпизодах, фактах, событиях. Объективно-информативными следует признать многие портретные зарисовки персонажей, а также описания улиц, домов, интерьеров (например, конторы, комнаты Сони Мармеладовой, кабинета Порфирия Петровича и т. п.). Сухо-осведомительный характер носит повествование в первой части «Эпилога», целиком выдержанное в форме собственно авторской речи: это своего рода отчет о прохождении судопроизводства по делу Раскольникова, о содержании судебного приговора, душевном состоянии и поведении Раскольникова и его близких перед разлукой, о бракосочетании Дуни и Разумихина, о болезни и смерти Пульхерии Александровны, о болезни Раскольникова в остроге. Вот несколько лаконичных фраз, открывающих «Эпилог» и дающих предельно обобщенную информацию о «послероманной» судьбе главного героя: «Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город, один из административных центров России; в

городе крепость, в крепости острог. В остроге уже девять месяцев заключен ссыльно-каторжный второго разряда, Родион Раскольников. Со дня преступления его прошло почти полтора года» (6, 410).

Нередко объективный автор обнаруживает себя в открытой, эксплицитной форме — при помощи соответствующих местоимений и личных форм глаголов, относящихся к автору: «*мы* и без того слишком забежали вперед» (6, 59);³ «но теперешний рассказ *наш* окончен» (6, 422); «*Не стану* теперь описывать, что было в тот вечер у Пульхерии Александровны» (6, 240); «*Опускаем* весь тот процесс, посредством которого он дошел до последнего решения» (6, 59); ср. также: «*заметим* здесь...» (6, 292); «*заметим* кстати...» (6, 57); «*скажем* в скобках...» (6, 158).

К случаям проявления в тексте романа эксплицитного автора можно отнести также разного рода поправки, оговорки, попутные замечания, относящиеся к форме и порядку ведения речи, такие, как: *вернее сказать, или лучше сказать, если можно сказать, если можно так выразиться, как уже сказано* и т. п.: «Какое-то *ненасытимое* (курсив Достоевского. — Е. И.) сострадание, *если можно так выразиться*, изобразилось вдруг во всех чертах лица ее» (6, 243); «В углу, в задней стене или, *лучше сказать*, в перегородке была запертая дверь» (6, 254—255); «Раскольников не привык к толпе и, *как уже сказано*, бежал всякого общества...» (6, 11).

Примерами прямого обнаружения в тексте романа собственно автора как такового являются внедренные в повествование отдельные высказывания обобщающего характера в форме сентенций (с глаголами «настоящего постоянного» и словами типа *всегда, обычно*): «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем желчь и конвульсии. *Так бывает у иных мономанов, слишком на чем-нибудь сосредоточившихся*» (6, 25—26); «а между тем эта явная бедность костюма даже придавала обеим дамам вид какого-то особенного достоинства, *что всегда бывает с теми, кто умеет носить бедное платье*» (6, 160); «Измучившееся лицо ее смотрело страдальнее, чем когда-нибудь (к тому же *на улице, на солнце, чахоточный всегда кажется больнее и обезображеннее, чем дома*)» (6, 328).

Как видим, в сентенциях — занимающих в тексте романа лишь незначительное место — голос автора звучит непосредственно, и его субъективная позиция передается «содержательно» — лексическими значениями слов.

Кратко рассмотренным выше разновидностям повествования противостоят по степени и характеру выраженности авторской субъектной позиции отрезки текста, в которых говорится о душевном состоянии героев романа, о внешнем проявлении их эмоций,

³ Здесь и далее в цитатах из Достоевского курсив мой, кроме особо оговоренных случаев.

об их восприятии окружающей действительности. Эти тексты изобилуют языковыми сигналами передачи разнообразных оттенков субъективной модальности, отражающих как позицию автора-повествователя, так и позицию персонажей.

Отвлекаясь от способов лексико-содержательного выражения в романе той или иной субъективной позиции, обратимся к этим более «уловимым», устойчиво повторяющимся средствам ее проявления. К ним относятся доопределенные местоимения и наречия, модальные слова и словосочетания, модальные частицы. В текст авторского объективного рассказа вносятся с помощью этих средств значения неопределенности, неуверенности, неполной осведомленности, недостоверности, сомнения, предположительности, неосознанности, колебания, нерешительности и вообще известной ограниченности авторского всезнания. Это — слова и словечки типа *что-то, как-то, где-то, какой-то, как бы, как будто, почему-то, очевидно, вероятно, видимо, по-видимому, кажется, казалось, может быть, должно быть* и т. п.

Большее пространство романного текста занимают повествовательные отрезки, рассказывающие о действиях, поступках, мыслях, душевном состоянии главного героя романа. Обратимся вначале к рассмотрению именно этих отрезков. В текст повествования о Раскольникове очень часто включаются названные выше модальные слова, словосочетания, частицы иногда в их разных сочетаниях друг с другом, придавая смысл недостаточной определенности, неполной раскрытости его переживаний или испытываемых им эмоций (обозначаемых, разумеется, лексическими значениями слов) в тот или иной момент сюжетной истории. Вот, например, выразительные отрезки текста, в которых емко и лаконично при участии словечек *что-то, какая-то, как бы* рисуется состояние неосознанного душевного порыва, охватившего героя: «Но теперь его вдруг *что-то* потянуло к людям. *Что-то* совершилось в нем *как бы* новое, и вместе с тем ощущалась *какая-то* жажда людей» (6, 11); «проснувшись, он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдаль, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и *как бы чего-то* ждала. *Что-то как бы* пронзило в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» (6, 420); «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг *что-то как бы* подхватило его и *как бы* бросило к ее ногам» (6, 421).

Приведем еще характерные примеры, в которых разнообразные психические состояния героя представлены в авторском рассказе как недостаточно определенные, необъяснимые, непонятные: «Но *какая-то* рассеянность, *как будто* даже задумчивость, стала понемногу овладевать им: минутами он *как будто* забывался...» (6, 65); «— Да, замочился... я весь в крови! — проговорил с *каким-то* особенным видом Раскольников» (6, 145); «*Какая-то* особенная тоска начала сказываться ему в последнее время» (6, 327); «Он развернул наконец письмо, все еще сохраняя вид *какого-то* стран-

ного удивления» (6, 179); «Но он не верил ни единому его (Порфирия) слову, хотя ощущал *какую-то* странную склонность поверить» (6, 265); «Раскольников почувствовал прилив *какого-то* нового испуга» (6, 345); «— Нет, ни за что не поверю! — *с какою-то* даже злобой вскричал Раскольников» (6, 220); «— Да, может, и Бога-то совсем нет, — *с каким-то* даже злорадством ответил Раскольников...» (6, 246); «Он молча и *как-то* без мысли посмотрел на нее» (6, 326); «Но почти в ту же минуту он *как-то* вдруг стал беспокоен»; «— Вы меня спрашивали... у дворника? — проговорил наконец Раскольников, но *как-то* очень негромко»; «Голос Раскольникова прерывался, и слова *как-то* не хотели ясно выговариваться» (6, 208—209); «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился, — *как-то* дико произнес он и отошел к окну» (6, 246); «Померяемся теперь! — прибавил он заносчиво, *как бы* обращаясь к *какой-то* темной силе и вызывая ее» (6, 147); «А впрочем, охота вам, маменька, о таком вздоре рассказывать, — раздражительно и *как бы* нечаянно проговорил вдруг Раскольников» (6, 176); «Он говорил *как бы* для себя, но выговорил вслух и несколько времени смотрел на сестру, *как бы* озадаченный» (6, 179); «— Красильщиков? Нет, не видал... — медленно и *как бы* роясь в воспоминаниях отвечал Раскольников...» (6, 205); «Он стоял *как бы* в задумчивости, и странная, приниженная, полубессмысленная улыбка бродила на губах его» (6, 208); «— Как, он у вас был и ночью? — спросил Раскольников, *как будто* встревожившись» (6, 172); «Бледное лицо Раскольникова вспыхнуло; его *как будто* всего передернуло; глаза загорелись» (6, 182); «— Кстати, как вы меня отыскали? — спросил он, *как будто* желая сказать ей что-то совсем другое» (6, 187); «Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение *как будто* замерло» (6, 209); «Он *как будто* улыбнулся, но *как будто* это была и не улыбка» (6, 239); «Мысль о Дуне и матери навела на него вдруг *почему-то* *как бы* панический страх» (6, 337); «Странное дело: *казалось*, он вдруг стал совершенно спокоен: не было ни полоумного бреда, как давеча, ни панического страха, как во все последнее время» (6, 120); «— Да ты с ума сошел! Деспот! — заревел Разумихин, но Раскольников уже не отвечал, а *может быть*, и не в силах был отвечать» (6, 152); «дойдя до первого поворота, он остановился, подумал, поворотил в переулок и пошел обходом через две улицы, — *может быть*, безо всякой цели, а *может быть*, чтобы хоть минуту еще протянуть и выиграть время» (6, 132); «Он уже в сотый раз, *может быть*, задавал себе этот вопрос со вчерашнего вечера» (6, 402).

В продемонстрированных выше примерах очевидна примечательная, отмеченная исследователями особенность писательского почерка Достоевского — насыщать свои тексты местоимениями, наречиями, частицами, вводно-модальными словами со значениями неопределенности, предположительности, сомнения. Эту примету

индивидуального письма Достоевского никак нельзя считать случайной: она входит вместе с другими явлениями индивидуального синтаксиса писателя в свойственную его писательской манере систему средств художественного изображения.

В этих случаях обнаруживается одновременно и субъектная позиция повествующего автора и субъектная позиция его героя: автор показывает, что не может точно определить душевное состояние героя, который в свою очередь не понимает до конца, что с ним происходит. Вокруг героя, его поступков и переживаний обрисуется, таким образом, атмосфера таинственности, нераскрытости, недосказанности. В одной из статей Ф. И. Евнина сказано, что для создания ореола загадочности, окружающего главного героя романа, Достоевский пользуется, во-первых, особыми композиционными приемами: не сообщает читателю предыстории героя и лишь в ходе основного рассказа и из эпилога становятся известными важнейшие эпизоды его прошлого (такие, например, как помощь больному товарищу, спасение детей во время пожара), и, во-вторых, он создает оригинальную манеру рассказа, при которой авторская речь выполняет, как правило, лишь «протоколно-информативную функцию: не раскрывается до конца внутренний смысл событий, не разъясняются исчерпывающе переживания, поступки, размышления, внутренние монологи героев — в отличие от того, как это делается в произведениях Л. Толстого».⁴ Очевидно, что осуществленное в настоящей статье обращение непосредственно к языковой материи текста романа позволяет дополнить наблюдения исследователя характеристикой одной из особенностей психологического письма Достоевского в плане «загадочности».

В повествовательных контекстах романа широко представлены случаи, когда авторский рассказ ведется с точки зрения главного героя: передается его синхронное зрительское или слуховое восприятие окружающей обстановки, при котором, естественно, не все достаточно отчетливо видится и слышится. Герой выступает, таким образом, в роли некоего «внутреннего» наблюдателя. Такая его позиция выражается в тексте в основном теми же средствами языковой модальности со значением неопределенности, которые были описаны выше. Приводим характерные примеры: «Чувства ли его были так изощрены <...> или действительно было очень слышно, но вдруг он различил *как бы* осторожный шорох рукой у замочной ручки и *как бы* шелест платья о самую дверь. *Кто-то* неприметно стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, *кажется*, тоже приложив ухо к двери...» (6, 61); «Затем, сколько позволял свет в тусклой кухне, осмотрел пальто, панталоны, сапоги. Снаружи, с первого взгляда, *как будто* ничего не было; только на сапогах были

⁴ Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание» // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 168—169.

пятна» (6, 66); «Он перевертел всё, до последней нитки и лоскутка (...). Но не было ничего, *кажется*, никаких следов; только на том месте, где панталоны внизу осеклись и висели бахромой, на бахроме этой оставались густые следы запекшейся крови. Он схватил складной остоялой ножик и обрезал бахрому. Больше, *кажется*, ничего не было» (6, 71); «Он снял запор, отворил дверь и стал слушать на лестницу. Долго он выслушивал. *Где-то* далеко, внизу, вероятно под воротами, громко и визгливо кричали *чьи-то* два голоса, спорили и бранились. „Что они?“... Он ждал терпеливо. Наконец разом все утихло, как отрезало; разошлись. Он уже хотел выйти, но вдруг этажом ниже с шумом растворилась дверь на лестницу, и *кто-то* стал сходить вниз, напевая *какой-то* мотив. „Как это они все так шумят!“ — мелькнуло в его голове. Он опять притворил за собою дверь и переждал. Наконец все умолкло, ни души. Он уже ступил было шаг на лестницу, как вдруг опять послышались *чьи-то* новые шаги» (6, 66). «С криком вырвался *кто-то* внизу из *какой-то* квартиры и не то что побежал, а точно упал вниз по лестнице, крича во всю глотку» (6, 69); «Дверь в самую контору была тоже настезь отворена. Он вошел и остановился в прихожей. Тут все стояли и ждали *какие-то* мужики (...). Страшное нетерпение тянуло его все дальше и дальше. Никто не замечал его. Во второй комнате сидели и писали *какие-то* писцы, одетые разве немного его получше, на вид всё странный *какой-то* народ. Он обратился к одному из них» (6, 75); «Он вдруг увидел налево вход во двор, обставленный совершенно глухими стенами (...). Это было глухое отгороженное место, где лежали *какие-то* материалы. Далее, в углублении двора, выглядывал из-за забора угол низкого, закопченного, каменного сарая, *очевидно*, часть *какой-нибудь* мастерской. Тут, *верно*, было *какое-то* заведение, каретное или слесарное, или *что-нибудь* в этом роде; везде, почти от самых ворот, чернелось много угольной пыли» (6, 85); «Вдруг, далеко, шагов за двести от него, в конце улицы, в сгущавшейся темноте, различил он толпу, говор, крики... Среди толпы стоял *какой-то* экипаж...» (6, 135); «Раскольников протеснился, по возможности, и увидел наконец предмет всей этой суеты и любопытства. На земле лежал только что раздавленный лошадыми человек, без чувств *по-видимому*, очень худо одетый» (6, 136); «Покамест он бродил в темноте и в недоумении, где бы мог быть вход к Капернауому, вдруг, в трех шагах от него, отворилась *какая-то* дверь; он схватился за нее машинально» (6, 241); «Раскольников вошел в свою каморку и стал посреди ее (...). Со двора доносился *какой-то* резкий, непрерывный стук, *что-то где-то* как будто вколачивали, гвоздь *какой-нибудь...*» (6, 326); «Он нашел его (Свидригайлова) в очень маленькой задней комнате (...) *Откуда-то* долетал стук шаров на биллиарде» (6, 355); «Похолодев и чуть-чуть себя помня, отворил он дверь в контору. На этот раз в ней было очень мало народу, стоял *какой-то* дворник и еще *какой-то* престолюдин (...) Рас-

кольников прошел в следующую комнату (...). Тут одна *какая-то* личность из писцов (...) прилаживалась *что-то* писать у бюро» (6, 406).

Иногда вслед за ощущаемой наблюдателем неясностью и неопределенностью своего восприятия видимого или слышимого наступает момент «узнавания», прояснения: «Проснулся он, услышав, что *кто-то* вошел к нему, открыл глаза и увидел Разумихина...» (6, 100); «Вдруг *кто-то* сел подле него, за его столом. Он заглянул — Заметов» (6, 124); «он услышал вдруг поспешные шаги за собою. *Кто-то* догонял его. Это была Поленька» (6, 146); «На комод лежала *какая-то* книга. Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый завет в русском переводе» (6, 248).

Смысл осуществленности, оправданности чего-либо ожидаемого наблюдателем несет в себе фразеологическое сочетание *так и есть*: «Он бросил комод и тотчас же полез под кровать, зная, что укладки обыкновенно ставятся у старух под кроватями. *Так и есть*: стояла значительная укладка, побольше аршина в длину» (6, 64); «Ба! это голос дворника... Что ему надо? Он вскочил и сел на диван (...). Он привстал, нагнулся вперед и снял крюк (...): *Так и есть*: стоят дворник и Настасья» (6, 72—73); «Свидригайлов наблюдал и рассматривал его молча и, что тоже тотчас же поразило Раскольникова, кажется, хотел было вставать, чтобы потихоньку уйти, пока его не заметили. Раскольников тотчас сделал вид, что как будто и сам не заметил его и смотрит, задумавшись, в сторону, а сам продолжал его наблюдать краем глаза. Сердце его тревожно билось. *Так и есть*: Свидригайлов, очевидно, не хочет, чтоб его видели. Он отвел от губ трубку и уже хотел спрятаться; но, поднявшись и отодвинув стул, вероятно, вдруг заметил, что Раскольников его видит и наблюдает» (6, 355).

Позицию наблюдателя отражают также количественные сочетания со значением приблизительности, неточности — типа *два-три, три или четыре, минут пять*: «Пред ним было чрезвычайно молоденькое личико, *лет шестнадцати*, даже, может быть, только *пятнадцати*» (6, 40); «Вдруг явственно послышался легкий крик, или как будто кто-то тихо и отрывисто простонал и замолчал. Затем опять мертвая тишина, *с минуту или с две*» (6, 64—65); «у самой наружной стены, между воротами и желобом (...) заметил он большой неотесанный камень, примерно, может быть, *пуда в полтора весу*, прилежавший прямо к каменной уличной стене» (6, 85); «— Газеты есть? — спросил он, входя в весьма просторное и даже опрятное трактирное заведение о нескольких комнатах (...). *Два-три* посетителя пили чай, да в одной дальней комнате сидела группа, *человека в четыре*, и пили шампанское. Раскольникову показалось, что между ними Заметов. Впрочем, издали нельзя было хорошо рассмотреть» (6, 123—124). Здесь уместно, как нам кажется, напомнить адекватную описанным случаям характеристику

формы авторского рассказа о Раскольникове — «внутреннем» наблюдателе, содержащуюся в известной книге Г. М. Фридендера «Реализм Достоевского»: «Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольникова, Достоевский, хотя и ведет изложение в третьем лице, но при этом так строит рассказ, как построил бы его сам Раскольников (...). Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий и в то же время он воспринимает эти события в той последовательности, в свете тех мыслей, чувств и переживаний, которые они вызывали у самого героя».⁵

Неизменным остается художественный почерк Достоевского и в отношении занимающих значительно меньшее пространство текста других персонажей романа — когда их психическое состояние, их поведение в разных обстоятельствах и ситуациях рисуется в свете неопределенности, неясности, предположительности. Это касается прежде всего таких персонажей, как Свидригайлов, Соня, Порфирий. Вот некоторые примеры: «— Да ведь я ничьим мнением особенно не интересуюсь, — сухо и *как бы* даже с оттенком высокомерия ответил Свидригайлов» (6, 217); «Он был *чем-то* очень озабочен, *чем-то* чрезвычайно важным, и хмурился. *Какое-то* ожидание, видимо, волновало его и беспокоило. С Раскольниковым в последние минуты он *как-то* вдруг изменился и с каждой минутой становился грубее и насмешливее» (6, 371); «— Бросила! — с удивлением проговорил Свидригайлов и глубоко перевел дух. *Что-то как бы* разом отошло у него от сердца, и, может быть, не одна тяжесть смертного страха» (6, 382); «Он начинал дрожать и одну минуту с *каким-то* особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы» (6, 388); «Ах нет, что вы, что вы это, нет! — с *каким-то* даже испугом посмотрела на него Соня» (6, 243); «Видно было, что в ней ужасно много затронули, что ей ужасно хотелось *что-то* выразить, сказать, заступиться. *Какое-то* ненасытимое сострадание, если можно так выразиться, изобразилось вдруг во всех чертах лица ее» (6, 243); «Ей стало *отчего-то* стыдно, и *как будто* она обробела...» (6, 188); «Через минуту вошла со свечой и Соня, поставила свечку и стала сама перед ним, совсем растерявшаяся, вся в невыразимом волнении и, *видимо*, испуганная его неожиданным посещением» (6, 241); «Соня все колебалась. Сердце ее стучало. Не смела *как-то* она ему читать» (6, 240); «Вместе, вместе! — повторяла она *как бы* в забытьи и вновь обнимала его» (6, 316); «— А к вам матушка приехала? — осведомился *для чего-то* Порфирий Петрович (...) Порфирий помолчал, *как бы* явно насмешливо посмотрел на него, прищурившись и *как бы* ему подмигнув. Впрочем, это, *может быть*, только так показалось Раскольникову (...). По крайней мере, *что-то* такое было» (6, 193); «И он (Порфирий) *как-то* вдруг опять подмигнул ему левым глазом и рассмеялся неслышно, — точь-в-точь как да-

⁵ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М., 1964. С. 170.

веча» (6, 204); «выходило, что Порфирий Петрович как будто смеялся в глаза над своим гостем» (6, 256—257); «— Ах, господи, да что это опять! — воскрикнул, *по-видимому*, в совершенном испуге, Порфирий Петрович» (6, 264); «— Да не беспокойтесь же о форме, — перебил Порфирий, с прежнею лукавою усмешкой и как бы даже с наслаждением любуясь Раскольниковым» (6, 269); «Порфирий вышел, *как-то* согнувшись и как бы избегая глядеть на Раскольникова» (6, 353).

Следует отметить, что роль наблюдателя, столь характерная для «вписанного» в повествование Раскольникова, не свойственна другим персонажам романа. Исключение составляет, пожалуй, авторский рассказ о пребывании Свидригайлова в гостинице в ночь перед его самоубийством: «Свидригайлов очнулся, встал с постели и шагнул к окну (...). Под окном, *должно быть*, действительно было *что-то* вроде сада» (6, 391—392); «„А который-то теперь час?“ И только что подумал он это, *где-то* близко, тикая и как бы торопясь изо всей мочи, стенные часы пробили три» (6, 392).

О том, что каждый данный персонаж выступает в роли наблюдателя, мы узнаем из соответствующих контекстов. В других контекстных условиях восприятие окружающего происходит с чьей-то необозначенной субъективной позиции: в авторский рассказ внедряется некий невидимый посторонний зритель, внешний наблюдатель, в освещении которого люди, их действия, проявление их чувств, события, сцены, интерьеры предстают недостаточно ясными и определенными — что выражается теми же средствами языковой модальности, которые характерны и для случаев с «внутренним» наблюдателем. Очевидно, что именно эти языковые средства и «выдают» присутствие наблюдателя в авторском тексте с его собственным восприятием происходящего вокруг: сам объективный, «всеведущий» автор не должен ни в чем сомневаться. Приводим типичные примеры: «Молодой человек переступил через порог в темную прихожую (...). Старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела (...). *Должно быть*, молодой человек взглянул на нее *каким-нибудь* особенным взглядом, потому что и в ее глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость»; «В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча (...). Вдруг Разумихин вздрогнул. *Что-то* странное как будто прошло между ними... *Какая-то* идея проскользнула, как будто намек; *что-то* ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец» (6, 240); «Хозяин заведения был в другой комнате, но часто входил в главную, спускаясь в нее *откуда-то* по ступенькам, причем прежде всего выказывались его щегольские смазные сапоги с большими красными отворотами» (6, 11); «Его разговор, *казалось*, возбудил общее, хотя и ленивое внимание (...). Хозяин, *кажется*, нарочно сошел из верхней комнаты, чтобы послушать „забавника“ (...). *Очевидно*, Мармеладов был здесь давно известен» (6, 13); «Жен-

щина, увидев незнакомого, рассеянно остановилась перед ним, на мгновение очнувшись и *как бы* соображая: зачем это он вошел? Но, *верно*, ей тотчас же представилось, что он идет в другие комнаты, так как ихняя была проходная» (6, 24); «Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, *казалось*, ничего» (6, 143); «Наконец шушуканье, некоторые слова в толпе, *вероятно*, до нее долетели» (6, 143); «После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. Он облокотился на стол и подпер рукой голову. *Казалось*, он совершенно забыл про Заметова (...). Раскольников глотнул из стакана, положил в рот кусочек хлеба и вдруг, посмотрев на Заметова, *казалось*, все припомнил и *как будто* встряхнулся; лицо его приняло в ту же минуту первоначальное насмешливое выражение» (6, 126); «Раскольников до того смеялся, что, *казалось*, уж и сдержать себя не мог, так со смехом и вступили в квартиру Порфирия Петровича» (6, 190); «— Да садитесь, Порфирий Петрович, садитесь, — усаживал гостя Раскольников, с таким, *по-видимому*, довольным и дружеским видом, что, право, сам на себя подивился, если бы мог на себя поглядеть» (6, 342); «Раскольников, стоявший подле Сони, посторонился пропустить его; Петр Петрович, *казалось*, совсем его не заметил» (6, 301); «— Ишь тварь! — вскрикнула опять Настасья, которой, разговор этот доставлял, *по-видимому*, неизъяснимое блаженство» (6, 97); «Девочка только дрожала; мальчик же, стоя на голых коленочках, размеренно подымал ручонку, крестился полным крестом и кланялся в землю, стучаясь лбом, что, *по-видимому*, доставляло ему особенное удовольствие» (6, 143); «Она (Поленька) прибежала с поручением, которое, *видимо*, ей самой очень нравилось» (6, 146); «Он привел Авдотью Романовну обратно в свою первую комнату, служившую ему залой, и пригласил ее сесть на стул. Сам сел на другом конце стола, по крайней мере от нее на сажень, но, *вероятно*, в глазах его уже блистал тот же самый пламень, который так испугал когда-то Дунечку. Она вздрогнула и еще раз недоверчиво осмотрелась. Жест ее был невольный; ей, *видимо*, не хотелось выказывать недоверчивости» (6, 376); «Сонина комната походила *как будто* на сарай (...). Стена с тремя окнами, выходящая на канаву, перерезывала комнату *как-то* вкось, отчего один угол, ужасно острый, убежал *куда-то* вглубь (...). Затем, у противоположной стены, поблизости от острого угла, стоял небольшой, простого дерева комод, *как бы* затерявшийся в пустоте (...). Желтоватые, обшмыганные и истасканные обои почернели по всем углам; *должно быть*, здесь бывало сыро и угарно зимой» (6, 241—242). Позиция внешнего наблюдателя отражена в довольно большом отрезке текста — сцене признания Николая в убийстве старухи и ее сестры (см.: 6, 270—271), — хотя она предваряется такими словами автора: «Потом, при воспоминании об этой минуте, *Раскольникову представлялось все в таком виде*».

Авторская субъектная позиция очень активно и многообразно проявляется в тексте «Преступления и наказания» с помощью средств синтаксической образности и синтаксической экспрессии. В соответствующих отрезках текста передаются окрашенные тем или иным — чаще сочувственным — авторским отношением разнообразными психические движения и состояния, которые охватывают героя под влиянием происходящего вокруг него или под воздействием его собственных воспоминаний, мыслей, воображения: испуг, страх, боязнь, тоска, душевная тревога, мучительное беспокойство, отчаяние, упадок сил, растерянность, изнеможение, отвращение, злость, гнев, радость и т. п. Средствами выражения этих значений в авторском повествовании служат такие приемы интонационно-смыслового выделения и ритмо-мелодической организации отрывков текста, как лексические повторы, синтаксические параллелизмы, перечисления, градации, инверсии, экспрессивные расчленения фраз, восклицания, возгласы, вопросы и т. п. Отдельные приемы образительного синтаксиса характеризуются смысловой и экспрессивной емкостью-многозначностью и многофункциональностью, обусловленными тем, во-первых, что образительные синтаксические формы, по словам В. В. Виноградова, «обычно находятся в структурном сочленении со значениями самих слов»,⁶ и, во-вторых, тем, что конкретный смысл синтаксического приема очень часто определяется общей семантикой данного контекста. Анализ соответствующих повествовательных отрезков романа убеждает нас, насколько тесной и органичной оказывается здесь зависимость интонационно-синтаксических форм от характера передаваемых эмоций. Важно еще подчеркнуть, что названные синтаксические приемы далеко не всегда функционируют в тексте романа в их изолированном виде: чаще они находятся в вариативном взаимодействии друг с другом. После этих общих необходимых замечаний перейдем к некоторым кратким иллюстрациям.

Для повествования психологического типа чрезвычайно характерны синтаксические построения, организованные разными формами акцентирующих повторов ключевых для данного контекста слов (включая местоимения, наречия, союзы, предлоги, частицы), часто в соединении с рядами перечислений и параллелизмов: «Он *медленно* повернулся к дверям и *медленно* пошел из комнаты» (6, 240); «Холод *ли*, мрак *ли*, сырость *ли*, ветер *ли*, завывавший под окном и качавший деревья, вызвали в нем какую-то фантастическую наклонность и желание, — но ему всё стали представляться цветы» (6, 391); «Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. Тут было *столько* жалкого, *столько* страдающего *в этом* искривленном болью, высохшем чахоточном лице, *в этих* иссохших, запекшихся

⁶ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 223.

кровью губах, *в этом* хрипло кричащем голосе, *в этом* плаче навзрыд, подобном детскому плачу, *в этой* доверчивой, детской и вместе с тем отчаянной мольбе защитить, что, казалось, все пожалели несчастную» (6, 305); «Они положили ждать и терпеть. Им оставалось еще семь лет; а до тех пор *столько* нестерпимой муки и *столько* бесконечного счастья!» (6, 421); «Он стоял, читал, слушал, отвечал, сам даже спрашивал, но все это машинально. Торжество самосохранения, спасение от давившей опасности — вот что наполняло в эту минуту все его существо, *без* предвидения, *без* анализа, *без* будущих загадываний и отгадываний, *без* сомнений и *без* вопросов. Это была минута полной, непосредственной, чисто животной радости» (6, 78); «голова его *опять* склонилась на подушку; *опять* оледенил его нестерпимый озноб; *опять* он потащил на себя шинель» (6, 72); «Он прилег головой на свою тощую и затасканную подушку и *думал*, долго *думал*. *Сильно* билось его сердце, и *сильно* волновались его мысли» (6, 35); «Но ничто не отозвалось ниоткуда; все было глухо и *мертво*, как камни, по которым он ступал, *для него мертво*, *для него* одного...» (6, 135).

Функцию усиления смысла сообщаемого выполняют разнообразные фигуры градаций, нередко в их сочетании с приемами повторов и перечислений: «И он вздрогнул от радости. Ему стало вдруг *ужасно*, *невыразимо* легко» (6, 76); «Он вошел на Сенную. Ему *неприятно*, *очень неприятно* было сталкиваться с народом, но он шел именно туда, где виднелось больше народу» (6, 405); «*Никого*, *ни единой души*, не встретил он потом до самой своей комнаты...» (6, 70); «Впоследствии, когда он припоминал это время и всё, что случилось с ним в эти дни, *минуту за минутой*, *пункт за пунктом*, *черту за чертой*, его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство...» (6, 50); «Он *узнал*, он *вдруг*, *внезапно* и *совершенно неожиданно* узнал, что завтра, ровно в семь часов вечера, Лизаветы, старухиной сестры и единственной ее сожительницы, дома не будет» (6, 52); «опять ему вдруг стало совершенно ясно и понятно, *что* он сказал сейчас ужасную ложь, *что* не только никогда теперь не придется ему успеть наговориться, но уже *не об чем* больше, *никогда* и *ни с кем*, нельзя ему теперь *говорить*» (6, 176; курсив последнего слова принадлежит Достоевскому. — *Е. И.*); «Он *очень хорошо* знал, он *отлично хорошо* знал, *что* они, в это мгновение, уже в квартире, *что* очень удивились, видя, что она отперта, тогда как сейчас была заперта, *что* они уже смотрят на тела и *что* пройдет не больше минуты, как они догадаются и совершенно сообразят, что тут только что был убийца» (6, 69).

Разные формы инверсивных конструкций символически изображают оттенки душевного состояния Раскольникова: «Озноб, минутами, проходил по спине его» (6, 127); «Бесконечное страдание изобразилось в лице его» (6, 145); «Тупая, зверская злоба закипела в нем» (6, 59); «Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягло ее» (6, 316); «Опять

сильная, едва выносимая радость, как давеча в конторе, овладела им на мгновение» (6, 86); «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой» (6, 87); «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...» (6, 90); «Каким-то холодом охватило вдруг Раскольников при этом безобразном ответе» (6, 221); «Тихим, ослабевшим шагом, с дрожащими коленами и как бы ужасно озябший воротился Раскольников назад и поднялся в свою каморку» (6, 210); «С мучением перенес он эту минуту» (6, 277); «Со жгучим, судорожным нетерпением ждал он, чтоб они поскорее ушли» (6, 99); «На цыпочках подошел он к двери, приотворил ее тихонько и стал прислушиваться вниз на лестницу» (6, 56); «На цыпочках подошел он к дворницкой, сошел вниз по двум ступенькам и слабым голосом окликнул дворника» (6, 59); «В ужасе смотрел Раскольников на прыгавший в петле крюк запора и с тупым страхом ждал, что вот-вот и запор сейчас выскочит» (6, 67); «В ужасе приподнялся он и сел на своей постели, каждое мгновение замирая и мучаясь» (6, 90); «Не в полной памяти прошел он и в ворота своего дома» (6, 70); «Тотчас же бросился он к свету осматривать носок и бахрому» (6, 73); «Поспешно поднялся он по лестнице, вошел в незапертую квартиру свою и тотчас же заперся на крюк» (6, 208); «Осторожно и недоверчиво всматривался он в неожиданного гостя» (6, 214); «Похолодев и чуть-чуть себя помня, отворил он дверь в контору» (6, 406). Инверсиями однотипно рисуется «приход внезапной мысли»: «Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове» (6, 39); «Он даже усмехнулся на себя, как вдруг другая тревожная мысль ударила ему в голову» (6, 63); «Странная мысль пришла ему вдруг: встать сейчас, подойти к Никодиму Фомичу и рассказать ему всё вчерашнее» (6, 82).

Как видно из приведенных примеров, в повествовательных контекстах, в которых говорится о чувствах и переживаниях героя, Достоевский весьма активно пользуется экспрессивными по своему характеру инверсивными синтаксическими построениями. В них начальную, акцентируемую сильным ударением позицию занимают слова с качественно характеризующими значениями. Несомненен изобразительный характер подобных построений: своей синтаксической формой и специфической мелодикой они символизируют эмоциональный, беспокойный характер действий, поступков, душевных состояний героя. Инверсивные фразы иногда занимают в тексте романа отдельный абзац. Но очень часто они, входя в более или менее обширный контекст, вступают в нем в ритмическое взаимодействие с другими инверсивными же фразами или с фразами, включающими ряды перечислений, обособлений, синтаксические параллелизмы, повторы. Возникают цельные эмоционально-психологические контексты, наделенные разнообразно звучащими

экспрессивными интонациями. Например: «Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду. Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — всё это завертелось и заплясало кругом» (6, 131). Так выражается интонационно-синтаксической структурой текста предобморочное состояние уставшего и ослабевшего героя.

Инверсивные фразы участвуют в обрисовке чувств и психических состояний и некоторых других персонажей романа: «В лихорадке и в бреду провела всю ночь Соня» (6, 253); «Бессильно упала она (Соня) на постель, лицом в подушки» (6, 315); «Точно конвульсии пробежали по всему ее (Сони) телу» (6, 315); «Страдание выразилось в лице ее (Сони)» (6, 312); «Ужас прошел по сердцу Сони» (6, 314); «Радостный крик вырвался из ее груди» (6, 403); «Соня в изумлении смотрела на него. Странен показался ей этот тон; холодная дрожь прошла было по ее телу» (6, 403); «Свидригайлов встал и опомнился. Злобная и насмешливая улыбка медленно выдавливалась на дрожавших еще губах его» (6, 380); «Прошло мгновение ужасной, немой борьбы в душе Свидригайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее» (6, 382); «Свидригайлов простоял еще у окна минуты три...»; «Странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния» (6, 383); «Почти в обмороке упала она (Дуня) на стул, который поспешил ей подставить Свидригайлов» (6, 379); «Робким, тоскливым взглядом отыскивал он (Мармеладов) ее глазами» (6, 142); «Бесконечное страдание изобразилось в лице его (Мармеладова)» (6, 145); «Озабоченный и серьезный проснулся Разумихин на другой день в восьмом часу. Много новых и непредвиденных недоумений очутилось вдруг у него в это утро» (6, 161); «Недоверчиво и даже с аффектацией некоторого испуга, чуть ли даже не оскорбления, озирает он (Лужин) тесную и низкую „морскую каюту“ Раскольников» (6, 111); «С мучением перенес он (Лужин) эту минуту» (6, 277).

Среди форм синтаксической изобразительности, рисующих различные эмоциональные состояния героя, можно отметить сравнительно немногочисленные, но характерные для писательского почерка Достоевского случаи использования в тексте романа одного из выразительных приемов аффективной пунктуации — употребления «читаемого», «звучащего» тире после союза *и*. По наблюдениям А. М. Пешковского, чтению знака тире свойственна «фигура повышения с последующей резкой и неожиданной паузой».⁷ Бла-

⁷ Пешковский А. М. Школьная и научная грамматика. Берлин, 1922. С. 110.

годаря объединению соединительного по своей функции союза и с последующим за ним разделительным знаком тире, на месте разрыва фразы возникает пауза ожидания; вторая часть фразы получает общий смысл быстро наступающего результата — мотивированного или неожиданного, непредвиденного. Акцентируется смысл именно этой второй части. Примеры: «Никак он не мог, например, вообразить себе, что когда-нибудь он кончит думать, встанет и — просто пойдет туда...» (6, 58). «Эта последняя претензия до того была в характере Петра Петровича, что Раскольников, бледневший от гнева и от усилий сдержать его, вдруг не выдержал и — расхохотался» (6, 233—234); «Не доходя шагов десяти, он вдруг узнал его и — испугался; это был давешний мещанин» (6, 212); «Он хотел вскрикнуть и — проснулся» (6, 213). В повествовательных контекстах романа есть и другие, не связанные с союзом *и*, случаи экспрессивного расчленения фразы посредством интонационного тире: «Только что он хотел отворить дверь, как вдруг она стала отворяться сама. Он задрожал и отскочил назад. Дверь отворялась медленно и тихо, и вдруг показалась фигура — вчерашнего человека *из-под земли*» (6, 274; курсив Достоевского. — *Е. И.*); «Катерина Ивановна протеснилась сквозь беспорядочную и пьяную толпу жильцов <...> и с воплем и со слезами выбежала на улицу — с неопределенною целью где-то сейчас, немедленно и во что бы то ни стало найти справедливость» (6, 311); «Но он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим, а она — она ведь и жила только одного его жизнью!» (6, 421).

Иногда в процессе авторского рассказа обнаруживается сближение субъектной позиции автора с позицией героя. Автор проявляет свою заинтересованность личностью героя, он входит в его положение либо полностью переключается на его позицию. Разной степени сближения автора с героем соответствуют разные приемы синтаксической изобразительности. Типичны для соответствующих контекстов восклицательные фразы, иногда в таких контекстах легко обнаруживаются признаки несобственно-прямой речи. Вот несколько примеров: «Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — *куда деваться!*» (6, 69); «В полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: *будь что будет!* <...>. Они уже сходились; между ними оставалась всего одна только лестница — *и вдруг спасение!* В нескольких ступеньках от него, направо, пустая и настезь отпертая квартира» (6, 69); «*Никого на лестнице!* Под воротами тоже. Быстро прошел он поворотню и повернул налево по улице» (6, 60); «Но каково же было его изумление, когда он вдруг увидел, что Настасья не только на этот раз дома, у себя в кухне, но еще занимается делом; *вынимает из корзины белье и развешивает на веревках!* <...> Он отвел глаза и прошел, как будто ничего не замечая. Но дело было кончено: *нет топора!* Он был поражен ужасно» (6, 59); «Вместо ответа Раскольников встал, вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул.

Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал» (6, 134); «*Никогда, никогда еще не чувствовал он себя так ужасно одиноким!*» (6, 326; эта фраза выделена в особый абзац).

Гибкая форма объективного повествования допускает проникновение в свои пределы живого голоса самого персонажа. Если в одних случаях проявления авторской заинтересованности в персонаже автор говорит как бы вместо него или за него, то в других — автор говорит вместе со своим героем, повествуя о нем. Формы синтаксической изобразительности в соответствующих контекстах приобретают открыто субъективный характер. Иногда в таком повествовании благодаря частицам *вот, вон*, наречиям *тут, здесь, сюда* и другим словам со значением «узнавания» создается иллюзия физического присутствия рядом с героем — самого автора, синхронно воспринимающего то, что видит герой, например: «Но *вот* уже и близко, *вот* и дом, *вот* и ворота. Где-то вдруг часы пробили один удар. „Что это, неужели половина восьмого?“» (6, 60); «Шаги были тяжелые, ровные, неспешные. *Вот* уж он (курсив Достоевского. — Е. И.) прошел первый этаж, *вот* поднялся еще; всё слышней и слышней! Послышалась тяжелая одышка входившего. *Вот* уже и третий начался... *Сюда!*» (6, 66); «Но в то же самое мгновение несколько человек, громко и часто говоривших, стали шумно подниматься на лестницу. Их было трое или четверо. Он расслышал звонкий голос молодого. „Они!“» (6, 69); «Наконец *вот* и переулочек; он поворотил в него полумертвый; тут он был уже наполовину спасен и понимал это ...» (6, 70); «Но *вот* его комната. *Ничего и ничего*; никто не заглядывал» (6, 84); «На площадке первого этажа в окне была совсем выставлена рама: „Этого тогда не было“, — подумал он. *Вот* и квартира второго этажа, где работали Николашка и Митька: „Заперта; и дверь окрашена заново; отдается, значит, внаем“. *Вот* и третий этаж... и четвертый... „*Здесь!*“» (6, 133). Как видим, все эти выразительные примеры с прорывающимся сквозь повествовательную канву голосом героя связаны с разными эпизодами посещения Раскольниковым дома и квартиры старухи-процентщицы.

Так по-разному, разными приемами синтаксической экспрессии, вступающими в тесное взаимодействие с другими способами художественного изображения, обрисовывает автор внутреннее состояние героя и свое отношение к нему до и после совершения им преступления. Но отнюдь нельзя считать случайным тот примечательный факт, что в тексте рассказа об убийстве Раскольниковым старухи отсутствуют все те средства изобразительности, о которых говорилось выше. Перед нами объективное, сухое, но с необходимыми деталями, сообщение о механических действиях героя в их рациональной последовательности: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его

тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила. Старуха, как и всегда, была простоволосая. Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать „заклад”. Тут он изо всей силы ударил раз и другой, всё обухом и всё по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая. Глаза были вытаращены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой. Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию» (6, 63). «Описание преступления удивительно, — писал Н. Н. Страхов, — его невозможно передавать другими словами. Слепо, механически выполняет Раскольников давно окрепший замысел. Душа его замерла, и он действует как во сне. У него почти нет ни соображения, ни памяти; его действия бессвязны и случайны. В нем как будто исчезло все человеческое, и только какая-то звериная хитрость, звериный инстинкт самосохранения дали ему докончить дело и спастись от поимки. Душа его умирала, а зверь был жив».⁸ Таким образом, описывая преступление Раскольникова, автор сознательно не осуществляет своего права на выражение того или иного отношения к поступку своего героя: он оставляет его одного, лишает его своего сочувствия. Однако уже буквально через одну страницу после описания этой сцены (и следовавшей за ней сцены убийства Лизаветы) автор как бы не выдерживает «молчания» и открыто, в яркой экспрессивной форме синтаксического периода (с повторами, параллелизмами, цепью однородных членов) выражает свое несомненно личное осуждение героя — в духе оценочно-идеологических комментариев Льва Толстого, так свойственных этому писателю: «И если бы в ту минуту он в состоянии был правильно видеть и рассуждать, если бы только мог сообразить все трудности своего положения, всё отчаяние, всё безобразие и всю нелепость его, понять при этом, сколько затруднений, а может быть, и злодейств еще остается ему преодолеть и совершить, чтобы вырваться отсюда и добраться домой, то очень может быть, что он бросил бы всё и тотчас пошел бы сам на себя объявить, и не от страха даже за себя, а от одного только ужаса и отвращения к тому, что он сделал» (6, 65). Подобное экспрессивно выраженное присутствие автора в тексте «Преступления и наказания» мы наблюдаем лишь в единичных случаях (см., например,

⁸ *Страхов Н. Н. «Преступление и наказание» // Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 114.*

фразу в авторской зарисовке портрета Дуни Раскольниковой: «зато как же шла улыбка к этому лицу, как же шел к ней смех, веселый, молодой, беззаветный!» (6, 157)).

Подведем краткие итоги.

К анализу были привлечены такие присущие писательскому почерку Достоевского языковые средства, как, с одной стороны, модальные слова и словосочетания, модальные частицы со значением неопределенности и, с другой стороны, средства синтаксической изобразительности. По-разному, естественно, проявляется субъектная позиция автора в соответствующих контекстах.

С помощью средств языковой модальности рисуются разные оттенки значений неопределенности и загадочности в поведении, поступках, душевном состоянии главного героя и других персонажей; изображается присутствие в тексте романа «внутреннего» наблюдателя-героя и «внешнего», постороннего наблюдателя.

Средствами синтаксической изобразительности и разнообразными формами интонационно-синтаксической экспрессии выражаются эмоциональные состояния героев романа, переливы их чувств и настроений; рисуются ситуации, в которых выражается заинтересованно-пристрастное отношение автора к герою, а также — в более редких случаях — передается открытая экспрессивно выраженная авторская оценка героя. Средства синтаксической изобразительности в большей части текста романа «Преступление и наказание» направляют свое действие на главного героя — Раскольникова в соответствии с его местом в сюжетной структуре произведения. Так проявляется автор в художественной системе романа «Преступление и наказание» на уровне текста.