

СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА



РОБЕРТ  
СЕННЕР

СТРУКТУРА  
«БРАТЬЕВ  
КАРА  
МАЗОВЫХ»



СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА

ROBERT L. BELKNAP

**THE STRUCTURE OF  
THE BROTHERS KARAMAZOV**

Originally published  
by Mouton & Co. N. V.,  
Publishers, The Hague  
1967

РОБЕРТ Л. БЭЛНЕП

**СТРУКТУРА**  
**«БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»**



Гуманитарное агентство  
«Академический проект»  
Санкт-Петербург  
1997

ББК 83.3 Р1

Б 43

Robert L. Belknap  
The Structure of "The Brothers Karamazov"

Mouton & Co. N. V., Publisher, The Hague, 1967  
Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1989

Редакционная коллегия серии "Современная западная русистика"  
Б. Ф. Егоров (*председатель*)  
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян

научный редактор *В. С. Баевский*

редактор *М. П. Соболева*

ISBN 5-7331-0035-4

© Mouton & Co. N. V., Publisher, 1967

© В.С. Баевский, Л.Л. Горелик, Л.В. Павлова, М.Л.  
Рогацкина, И.В. Романова, перевод, 1997

© Гуманитарное агентство "Академический проект", 1997

## К ЧИТАТЕЛЮ РУССКОГО ПЕРЕВОДА

«Структура “Братьев Карамазовых”» профессора Колумбийского университета (США) Роберта Л. Бэлнепа первым изданием вышла в 1967 г. У американских славистов она не случайно завоевала признание как труд классический и была переиздана в 1989 г. В обзоре американской литературной русистики У. Тодд III написал, что Бэлнеп, «сопрягая в своей новаторской работе “Структура «Братьев Карамазовых»» американскую и русскую традицию “внимательного чтения”, предвосхищает интерес к “читательской реакции” (метод, который войдет в научный обиход лишь десять лет спустя)»<sup>1</sup>.

Судьбы структурализма в России могли бы быть иными, если бы у нас в 60—80-е гг. появилось структуральное исследование хотя бы одного из центральных произведений русской литературы. К сожалению, никто из наших структуралистов не решился представить анализ “Евгения Онегина”, “Анны Карениной”, “Братьев Карамазовых” или “Доктора Живаго”, а книга Бэлнепа осталась у нас неизвестна за пределами самого узкого круга специалистов по Достоевскому. Ни одной ссылки на нее, если не ошибаемся, нет во всей нашей обширной литературе по структурализму. Перевод книги Бэлнепа, хоть и с опозданием на треть века, заполнит эту лауну. Испытываешь какое-то особенное чувство удовлетворения при мысли, что книга, созданная американским ученым, посвященная одному из центральных явлений русской культуры и написанная с учетом открытий русских мыслителей, приходит к русскому читателю.

Сегодня, как и полтора века, и сто лет тому назад, Достоевский остается злободневным писателем. Беремся утверждать, что злободневной остается и «Структура “Братьев Карамазовых”» Бэлнепа.

Основополагающее исследование поэтики Достоевского, согласно общепринятым представлениям, принадлежит М. М. Бахтину<sup>2</sup>, который во многом опирался на могучую книгу Н. А. Бердяева “Миросо-

зерцание Достоевского”<sup>3</sup>. У Бердяева художественный мир религиозных идей представлен в борении относительно автономных сознаний, сконцентрированных вокруг проблемы бытия Бога и дьявола, сущности добра и зла. Не имея возможности в условиях советского идеологического навала открыто развивать бердяевский анализ религиозной диалектики Достоевского, Бахтин сосредоточился на способах организации художественного мира романа, предполагая, что его читатель помнит, что этот мир создан религиозным сознанием и религиозное сознание воплощает. Бэлнеп, учитывая сделанное и Бердяевым, и Бахтиным, тоже рассматривает способы организации художественного мира романа, но с других, чем его предшественники, точек зрения.

При всем обилии замечательных книг о романах Достоевского труд Бэлнепа выдерживает сравнение с любой из них, принадлежит ли она перу Мережковского, или Шестова, или Розанова, или Бердяева, или Бахтина, или Долинина, или Мочульского, или какого-либо иного оригинального ученого-мыслителя.

«Структура “Братьев Карамазовых”» может служить примером свободного, без предубеждений и априорных схем, обсуждения труднейших проблем филологической науки, примером объективного анализа фактов, соразмерных фактам выводов, уважительного отношения к предшественникам даже в тех случаях — а хочется сказать: особенно в тех случаях, — когда автор с ними не согласен. Уважение к чужому мнению совмещается у Бэлнепа с обоснованной его критикой в случае несогласия и с убедительным обоснованием собственной позиции.

Эта книга исходит из представлений о том, что литературный текст представляет собою структуру, в которой каждый элемент связан со всеми другими элементами функциональными отношениями: изменение одного элемента влечет за собой изменение всего целого. Можно сказать, что в книге проявилось чувство системности. На протяжении всего труда системный подход четко противопоставлен диахроническому: анализ структуры романа и изучение его творческой истории строго разграничены. Второму подходу посвящена последняя, самая короткая глава V — “Заключение”, а также опубликованная позже — особая, по-своему не менее ценная и увлекательная книга Бэлнепа «Творческая история “Братьев Карамазовых”»<sup>4</sup>.

Бэлнеп сумел выделить исходную единицу повествовательной ткани романа — анекдот. Сам Бэлнеп определяет анекдот как “простейшую единицу действия в романе”. Термин этот употребляется здесь в значении, отчасти близком к значению этого слова в пушкинское время, — небольшой занимательный рассказ, основанный на более или менее достоверном историческом факте. Конечно, в “Братьях Карамазовых” все сложнее: наряду с достоверными анекдотами имеются анекдоты заведомо вымышленные, а также и такие, относительно истинности/вымышленности которых читатель более или менее явно мистифицируется, и т. д.

Бэлнеп в буквальном смысле слова *видит* структуру романа, рассматривая ее в статике. Одним ее стержнем оказывается ось *шутовство — надрыв*, другим — ось *Божья благодать — дьяволизм*. Затем исследователь меняет ракурс и рассматривает структуру романа в динамике. И здесь он *видит* и наглядно показывает коловращение страстей, в конце романа приводящее к коллапсу, и разветвленную наподобие корневой системы дерева систему причинно-следственных отношений, пронизывающих и питающих весь роман.

Достоевский дает не плоское, а объемное отображение жизни, причем мир его представляет собою не шар или куб, а скорее поверхность того типа, который в аналитической геометрии называется эллиптическим параболоидом. Свое место в нем занимают явления, которые можно уподобить мнимым поверхностям аналитической геометрии, какому-нибудь мнимому эллипсоиду. В книге Бэлнепа дано столь же объемное, со своим эллиптическим параболоидом и мнимым эллипсоидом, отображение романа Достоевского.

В «Структуре “Братьев Карамазовых”» системный подход сочетается с таким напряженным вниманием к художественной речи, с таким обостренным чувством слова, какие у нас, исследователей литературы, не часто встречаются. Глубину понимания тайных пружин поступков персонажей может проиллюстрировать такой маленький пример. Кажется, никто из исследователей не отмечал, что взрыв неприязни Ивана к Максиму (когда он вдруг ни с того ни с сего так отпихивает Максимова, что тот отлетает на сажень) вроде бы никак не объяснен Достоевским. Бэлнеп подвергает анализу данный фрагмент структуры романа, обнаруживает тесную связь между фигурами Федора Павловича и Максимова и показывает, что в этом жесте проявилась ненависть Ивана к отцу, перенесенная на его стуктурного близнеца.

Неожиданно Бэлнеп вскрывает и обосновывает антонимичность и одновременно (не побоимся невольного каламбура) антиномичность *шутовства* и *надрыва* в структуре романа. Невооруженным глазом эту оппозицию и антиномию обнаружить невозможно.

Модель структуры романа, согласно Бэлнепу, состоит из четырех взаимосвязанных более частных структур (начало гл. II). Пожалуй, сам автор исследования недостаточно подчеркнул важнейший, на наш взгляд, вывод, сделанный им на основании убедительного анализа: между функцией персонажа в структуре внутритекстовых отношений “Братьев Карамазовых” (гл. II) и его поведением в цепочке причинно-следственных связей (гл. III) существует взаимно однозначное соответствие, так что структуру внутритекстовых отношений можно рассматривать как проекцию структуры причинно-следственных связей на модель всей структуры романа.

Бэлнеп дает понять, что его труд возник на пересечении традиций американской “новой критики” и русского формализма. В действительности дело обстоит сложнее, потому что Бэлнеп вводит в свою ме-

тодику еще одну важную составляющую, психологическую, в свою очередь состоящую из нескольких компонентов.

Прежде всего, это учет читательского восприятия, что отметил в вышеприведенной оценке работы Бэлнепа У. Тодд III.

Психология творчества используется Бэлнепом не в рамках какой-либо более или менее объективной методики, например, методики Выготского<sup>5</sup>, а с демонстративно субъективной, доступной лишь истинно одаренным критикам позиции “медленного чтения”, в русской филологии связанной прежде всего с именем М. О. Гершензона<sup>6</sup>. Бэлнеп изучает не только семантику и синтагматику текста, т. е. текст, который довлеет самому себе, но и средства его воздействия на читателя, его прагматику.

В начале главы II персонажи рассматриваются с точки зрения их социальной роли в духе ролевой психологии Дж. Мида.

Психология восприятия и психология творчества обычно оставались за пределами концепций как русского формализма, так и американской “новой критики”.

В ряде случаев (например, в связи с трудной проблемой пределов осведомленности повествователя и модальности его высказываний — раздел Б главы IV) Бэлнеп профессионально оперирует понятиями логики.

Создается впечатление, что на рассмотрение этой проблемы повлиял опыт французского “нового романа”, который с небывалой остротой поставил вопрос о границах осведомленности персонажей в связи со сменой точек зрения и с оппозицией “субъективный vs объективный характер повествования”. Например, в “Резинках” Робб-Грийе вообще отсутствует повествователь-автор или, как в “Братьях Карамазовых”, повествователь первого порядка, сообщающий достоверную информацию, которая принимается как объективная и на всем протяжении романа остается надежной основой, на фоне которой воспринимается и рассматривается информация, поступающая от повествователей-персонажей, часто зыбкая и недостоверная. В “Резинках” обо всех событиях рассказывается с точки зрения какого-либо из персонажей; при этом иногда не различаются мысли персонажа о событиях, имевших место, и о событиях воображаемых; читателю нелегко бывает примириться с отсутствием суверенной, объективной точки зрения на происходящее. Все время хочется спросить: а как же было на самом деле? На этот вопрос в романе нет ответа. Решать должен сам читатель на основании предельно субъективных показаний разных персонажей. В терминах главы IV «Структуры “Братьев Карамазовых”» можно сказать так: в “Резинках” Робб-Грийе повествователь первого порядка отсутствует вовсе, читатель вынужден восстанавливать ход событий по сообщениям повествователей второго, третьего и четвертого порядка. Размышления и анализы Бэлнепа в главе IV его книги показывают Достоевского, в частности, и как отдаленного предшественника поэтики

“нового романа”.

Хотя «Структура “Братьев Карамазовых”» посвящена решению глубоко конкретных вопросов, в ней просматривается философская основа. Как и для структурализма вообще, основа эта (о чем у нас предпочитали по понятным причинам молчать) — философский прагматизм. В главе IV и в Заключение Бэлнеп закономерно включает свое исследование в систему бихевиористских наук. В другом месте он (как некогда В. Я. Пропп в знаменитой “Морфологии сказки”) проводит глубокую параллель между своим подходом и методами естественных наук.

В то же время литература для Бэлнепа — одно из искусств; он указывает поочередно то на те свойства, которые обособляют ее от других видов искусства, то на свойства, сближающие ее с ними. В главе III, чтобы сделать свою мысль наглядной, Бэлнеп приводит рисунок. Можно убедиться в том, что он основан на эффекте, использованном в скульптурах Э. Неизвестного “Хиросима” и “Нагасаки”. Это несомненно случайное совпадение подчеркивает, что в книге наряду с общепсихологическим проявляется общеэстетический взгляд.

В некоторых структуральных работах вообще не содержится новых наблюдений или выводов; в них традиционные идеи просто “перекодируются” в терминах структурализма. Бывало еще хуже, когда, знакомясь с новой статьей или книгой, читатель говорил: “Ага, структурализм — это когда можно не знать истории литературы”. В отличие от этих научных недоразумений книга Бэлнепа на каждой странице демонстрирует новые важные факты и их сцепления, открывая новые оригинальные точки зрения, обнаруживая новые глубины в произведении, давно вошедшем в ядро духовного мира читателя и изученном выдающимися исследователями.

Нельзя сказать, что в книге Бэлнепа все всегда одинаково убедительно. Например, в разделе А главы I местами вызывает настороженность резкое противопоставление того, *что* сказал своим романом Достоевский, и того, *как* он это сказал. При чтении книги иногда ясно, что *что?* и *как?* — это только две разные точки зрения на один и тот же предмет, а иногда автор словно бы забывает об этом.

Может быть, не вполне адекватно определено понятие юродства (глава II, раздел Б).

Обращаясь к психологии восприятия “Братьев Карамазовых”, Бэлнеп неизменно исходит из впечатлений, получаемых читателем от первого знакомства с романом. Между тем, самого серьезного внимания заслуживает мысль А. В. Чичерина (“Чтение как труд и творчество”) о том, что подлинным первым прочтением произведения словесности является его второе прочтение. Из-за возникающих здесь методологических неясностей Выготский и предлагал вовсе отказаться от попыток исследовать психологию восприятия, сосредоточившись на изучении психологии искусства — тех объективных факторов, заложенных в структу-

ре произведения, которые обуславливают его воздействие на читателя.

При анализе романа Бэлнеп без всяких комментариев оперирует понятием чистилища. Между тем православная церковь отвергает учение о чистилище. Если это понятие — лишь инструмент исследования, специальная оговорка представляется необходимой. Если же Бэлнеп усматривает реально заложенное в тексте Достоевского представление о чистилище, следовало бы обсудить вопрос об уступках писателя католицизму (догмат о чистилище принят католической церковью в XV в.); следовало бы сказать, очевидно, о взаимоотношениях Достоевского с В. Соловьевым (в своей «Творческой истории «Братьев Карамазовых»» Бэлнеп вскользь говорит об этих взаимоотношениях), о сочувствии Соловьева католицизму, рассмотреть статью Л. П. Карсавина «Достоевский и католицизм», упомянутую в гл. I, и т. д.

Подобно тому, как в китайской притче, пересказанной Сэлинджером, величайший знаток лошадей, прозревая их глубинные достоинства и строение духа, не обратил внимания на поверхностные особенности и принял вороного жеребца за гнедую кобылу, Бэлнеп допустил несколько неточностей при передаче подробностей содержания романа. Почти все они исправлены в переводе без специальных оговорок. В исключительных случаях они оставлены в тексте и оговорены в примечаниях редактора перевода (см., напр., примеч. 11 в гл. III).

В главе II автор справедливо предостерегает против понимания романа как аллегории. Но вряд ли следует уходить от притчевого начала «Братьев Карамазовых». С этой точки зрения старец Зосима олицетворяет полюс добра, к нему тяготеет его духовный сын Алеша; черт, Смердяков — полюс зла, к нему тяготеет идеолог Иван; человечество пробирается по узкой тропе между недостигаемо-прекрасной вершиной добра и бездной зла, оскальзываясь и поминутно рискуя в нее сорваться: таков путь Мити. В определенном смысле в основе великого романа Достоевского лежит притча о человеке, о русском характере. В многоголосии романа раздается и такой голос: «Мы природы широкие, <...> способные разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л.; Наука, 1972—1990. Т. 15. С. 129. Далее все цитаты из Достоевского даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

Изредка создается впечатление, что Бэлнеп упустил какие-то факты и соображения, которые могли бы подкрепить его позиции.

Между первым и вторым изданием его труда вышла в свет книга Г. Хетсо «Достоевский и его «Новый Завет»», в которой приведены и охарактеризованы все пометы автора «Братьев Карамазовых» на принадлежавшем ему экземпляре Нового Завета. Она учтена в упомянутой монографии Бэлнепа «Творческая история «Братьев Карамазовых»», но пригодилась бы при обсуждении некоторых центральных вопросов и

здесь. Бросается в глаза, что писателя привлекали многие важные места Нового Завета, отразившиеся в романе как прозрачными аллюзиями, так и целыми концепциями. Достоевский отметил во Втором Послании к Коринфянам стих 10 главы 12-й: “Посему я нахожу удовольствие в немощах, в обидах, в нуждах, в гонениях, в притеснениях за Христа; ибо когда я немощен, тогда силен”. В данном тексте находит объяснение вся концепция юродства, развернутая в романе. В Послании к Евреям писатель отметил стих 7 главы 13-й: “Поминайте наставников ваших, которые проповедывали вам слово Божие; и взирая на кончину их жизни, подражайте вере их”. Этот текст помогает понять книги 6-ю, 7-ю “Братьев Карамазовых” и всю важнейшую сюжетную линию старца Зосимы — Алеши.

Бэлнеп показывает, как дьяволизм разными средствами в разной степени распространяется на разных персонажей романа. К его наблюдениям нужно прибавить еще несколько. Рассказав легенду о великом инквизиторе, средоточии дьяволизма, Иван уходит, и Алеша “заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде” (Т. 14. С. 241). Эта поразительная деталь находит себе соответствие в истерии и болезни ног Лизе Хохлаковой, в хромоте жены Максимова и ряде других подробностей. Асимметричность, диспропорциональность тела, согласно народным представлениям, указывают на вмешательство нечистой силы. Возможно, данный ряд деталей проецируется на художественную речь романа в форме французских выражений Федора Павловича, офранцуженного имени Лизы Хохлаковой и элементов родного языка у поляков в Мокром: в народных представлениях “иностранный язык может восприниматься как язык *нечистой силы*”<sup>8</sup>.

« — Ну, в таком случае отца черт убил! — сорвалось вдруг у Мити, как будто он даже до сей минуты спрашивал все себя: “Смердяков или не Смердяков?”» (Т. 14. С. 429). В романе нет, пожалуй другого места, где с большей определенностью было бы указано на принадлежность Смердякова к полюсу дьяволизма. Бэлнеп точно определяет место Смердякова в структуре романа, но обходит приведенную реплику Мити.

Изумительная книга профессора Бэлнепа подробно изучалась и обсуждалась на Филологическом семинаре, который уже тридцать лет работает на кафедре истории и теории литературы Смоленского государственного педагогического института. В конце концов было решено перевести книгу на тот язык, на котором написан великий роман Достоевского, чтобы она стала достоянием широкого круга русских вдумчивых читателей, любящих этого писателя, и историков литературы. Нетрудно предугадать, что она окажет влияние на их сознание и научную деятельность.

Своеобразный, насыщенный и перенасыщенный мыслью, порою лаконично-усложненный, порою обретающий вдруг образность и лиризм, стиль Бэлнепа некоторыми особенностями тяготеет к стилю великого писателя и объясняет поглощенность ученого проблемами творчества Досто-

евского. «Структура “Братьев Карамазовых”» — это явление художника в науке.

Например, Бэлнеп по-своему реализует ту концентрированность действия “Братьев Карамазовых” в немногих локусах и на немногих временных отрезках, которая вместе с другими свойствами поэтики Достоевского позволяет говорить о его тяготении к своеобразной драматизации своего повествования<sup>9</sup>. Исследование Бэлнепа охватывает, конечно, весь роман, но достигается это следующим образом: материал для большей части анализов и примеров почерпнут на пространстве первых ста — двухсот страниц, а затем результаты наблюдений экстраполируются на все шестьсот страниц текста. И только ближе к концу книги Бэлнеп постепенно переходит к примерам из срединных и заключительных частей труда Достоевского, проводя за собою читателя последовательно через весь роман.

По-видимому, не без влияния замысла Достоевского включить “Братьев Карамазовых” в дилогию об Алексее Карамазове в качестве первой ее части пришел Бэлнеп к замыслу своей дилогии о “Братьях Карамазовых”.

Высшего напряжения стиль Бэлнепа достигает в заключительных, рационально и эмоционально выстроенных периодах каждого раздела книги. Самим строем речи, ее ритмом автор раскрывает нечто существенное и трудноназываемое, скорее угадываемое, в структуре “Братьев Карамазовых”. В качестве примера обратим внимание на многократное повторение слова *тетору* и производных от него в конце главы II, подобно тому, как в конце знаменитой главы о великом инквизиторе, после “клейких листочков”, Достоевский четырежды повторяет многозначительное слово “довольно”. Заключительная фраза книги прозрачно стилизована в духе заключительной фразы “Преступления и наказания”, которую подробно обсуждает Бэлнеп. Хотя бы отчасти воспроизвести черты этого завораживающего стиля в переводе — привлекательная, но трудновыполнимая задача.

Перевод выполнен по изданию: «The Structure of “The Brothers Karamazov”». Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1989. Мы не сочли нужным включить в русское издание избранную библиографию, составленную автором в расчете на американского читателя, и таблицу соотношения пагинаций различных зарубежных изданий романа. Все цитаты выверены по полному собранию сочинений и писем в 30 т., и ссылки даются на это издание.

Перевод осуществлен участниками семинара — сотрудниками кафедры. Оба предисловия, введение и заключение перевела И. В. Романова, главу “Структура внутритекстовых отношений” — Л. В. Павлова, главу “Динамическая конструкция” — Л. Л. Горелик, главу “Повествовательная структура” — М. Л. Рогоцкина. Компьютерный набор текста выполнили Н. В. Кузина и Б. С. Шаповалов, они же составили именной указатель. Автору этих строк принадлежат примечания с пометой “*прим. науч. ред.*”, имеющие целью содействовать более

полному пониманию книги русским читателем.

Радостно от мысли, что вот сейчас русский читатель встретится наконец с этим необыкновенным исследованием.

*В. С. Баевский*

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Тодд III У.* Контексты литературной критики: Американские ученые и русская литература // Новое лит. обозрение. № 12 (1995). С. 155.
2. Первое изд.: *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
3. *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.
4. *The Genesis of «The Brothers Karamazov»: The Aesthetics, Ideology, and Psychology of the Text Making.* Evanston, 1990.
5. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.
6. “Художественная критика — не что иное, как искусство медленного чтения, т. е. искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника” (*Гершензон М. О.* Видение поэта. М., 1919. С. 18).
7. *Kjetsaa G.* Dostoevsky and His New Testament. Oslo, 1984.
8. Славянская мифология. М., 1995. С. 213.
9. *Любимов Б. Н.* Эпос Достоевского и проблемы его сценичности // Достоевский и театр. Л.: Искусство, 1983.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга содержит пространный анализ одного-единственного романа с редкими отсылками к творческому пути Достоевского, литературной традиции, общественной, культурной и психологической среде, в которой роман появился. Такое ограничение предпосылок исследования может дать лишь ограниченные результаты. Соответственно я не ставил своей целью “разгадать”, “оценить” или “объяснить” “Братьев Карамазовых”, а, скорее, пытался изучить некоторые проблемы, являющиеся предметом моего узкого, эгоцентрического подхода. Такая попытка дала картину романа, отличную от той, которую видели многие другие исследователи. Эти различия не уменьшают моего долга по отношению к тем, кто исследовал Достоевского до меня, ибо к творчеству Достоевского обращались многие из лучших писателей и критиков нашего века. Более того, взгляды, с которыми я совершенно не согласен, часто помогали мне сформулировать проблемы, которые иначе могли бы от меня ускользнуть.

Я особенно благодарен всем тем, кто тратил на меня свои силы и время, кто отдавал мне свои знания, — моим учителям и коллегам по Колумбийскому университету Эрнсту Симмонсу, Леону Стилмену, Уильяму Харкинсу и Руфусу Мэтьюсону, помогавшим мне в работе над отдельными разделами этого исследования, и в особенности мисс Роуз Раскин, уделившую мне много часов своего времени. Я также благодарен фонду Форда за поддержку на начальной стадии моего исследования. Но сознание того, чем я обязан другим, не снимает с меня ответственности за те ляпы и несоответствия, которые могут быть обнаружены на последующих страницах.

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Я приступил к работе над этой книгой в начале 1950-х гг.; издательство Мутон и К<sup>о</sup> опубликовало ее в 1967; поэтому возможность переиздать ее сейчас, на пороге 1990-х представляется мне весьма захватывающей. Я также чувствую необходимость немного обрисовать контекст, в котором она писалась и публиковалась, так как многие забыли или никогда не знали, чем занимались слависты сорок лет тому назад.

Как студент Принстонского университета я не мог изучать русистики; только в немногих крупных университетах была специализация по русистике. На отделении религии Пол Рамсей читал курс по Достоевскому и Кьеркегору, а Уолтер Кауфман, знаток Ницше, работавший в Принстоне, много сделал, чтобы утвердить в сознании ученых Достоевского как праотца экзистенциализма. Людмила Туркевич хорошо читала курс лекций о романах Тургенева, Толстого и Достоевского, но мой подход к литературе сформировался в основном под влиянием моей основной специализации по английскому языку и латыни.

Филологи-классики в Принстоне делились на две группы — педантов и гуманистов. Более высокомерные и нетерпимо настроенные студенты презирали гуманистов, убежденных в том, что действительно важные мировые проблемы малочисленны, вечны и доступны пониманию большинства людей. Мы воспринимали мир как бесконечную замысловатую загадку, как это было свойственно педантам. Они рассматривали каждый литературный текст как продукт его исторического, культурного, языкового и литературного прошлого, всегда в нем бессознательно заключенного и часто сознательно в нем отражаемого. Такого рода комбинаторная филология теперь имеет много разных названий и остается сердцевинной многих течений в науке о литературе.

На английском отделении я учился у двух очень разных людей —

Доналда Стауффера и Ричарда Блэкмура. Глава английского отделения Стауффер, филолог, приверженец биографического метода, изучавший Шекспира и творческий процесс, противостоял приглашенному им Блэкмуру — стороннику “новой критики”; но к тому времени, когда я их узнал, они восхищались друг другом. Сейчас я часто слышу нападки на “новую критику” за игнорирование ею социального, психологического, экономического и других факторов, определяющих литературное творчество; и действительно, некоторые манифесты А. А. Ричардса кажутся призывами к изучению литературного произведения изолированно. Люди, которых я знал или труды которых я изучал, были совсем другими. Блэкмур верил в мудрость нашего языка и бился над текстом годами, стремясь найти слово, все множество значений которого, представленное в самом полном словаре, соотносилось бы каким-то образом с автором, его произведениями, его окружением. Уильям Эмпсон в своих попытках понять текст глубоко проникал в мысли автора или в эволюцию литературных жанров. Кэннет Берк, на которого Блэкмур нападал и которого он уважал в равной степени, работал в сфере риторики — центральной области соприкосновения мира литературы и остального мира. Некоторые из тех, кто теперь отвергает “новую критику” за исключение внетекстовых факторов, прежде, вероятно, не дали себе труда как следует изучить ее, простодушно полагая, что литературные манифесты представляют собой руководство к действию, а не выражение общественных отношений.

Когда я стал аспирантом славянского отделения Колумбийского университета, Роман Якобсон уже покинул его, Леон Стилмен причудливым образом совмещал в своем преподавании русский формализм и французский метод интерпретации текста (*explication de textes*), а Манфред Кридль читал курсы о русских формалистах, польском интегральном методе и Пражском лингвистическом кружке. В 1950-е годы славянские отделения американских университетов были одними из немногих мест в мире, где студенты встречались одновременно с американской “новой критикой” и русским формализмом. В этом маленьком сообществе — а нас были десятки, даже не сотни во всей стране — мощное влияние Якобсона предотвращали забвение формальной стороны лингвистических исследований, которая на английских и французских отделениях все больше уступала место другим проблемам. Многие из нас были в лингвистике соссюрианцами, не подозревая об этом. В то время, когда латынь и англо-саксонский язык уступали место изучению новейшей литературы, мы изучали церковнославянский язык как структуру, изумительно организованное из конечного количества форм целое с установкой на коммуникацию.

Такой консерватизм в нашем обучении в качестве славистов укреплял нашу симпатию к русским формалистам, особенно к их пониманию литературы как системы, действующей согласно вполне определенным законам и поэтому достойной изучения в рамках самостоятель-

ной науки. Мы получали романтическое удовлетворение от бунта “новой критики” против политической, психологической, биографической, исторической и импрессионистической школ, которые тогда преобладали в науке о литературе. Заимствованный формалистами немецкий позитивизм предоставлял философское обоснование такого подхода: предметом литературной науки становилась не литература, но то, что делает ее литературой — “литературность”. Здесь, так же как в случае с “новой критикой”, нас сперва захватили манифесты, а затем мы поняли, что никаких формалистов не было, что самые плодотворные умы среди них были дальше всего от изоляции в мире литературности. Даже когда Виноградов, Тынянов и Томашевский смотрели на литературу как на систему приемов, они видели ее в историческом развитии, в диахроническом динамизме.

На нашем отделении этот формальный подход сталкивался с историческим в своей основе подходом к литературе Эрнста Симмонса, отраженным в заглавии изданной им книги “Сквозь призму советской литературы”. В этот период его научной деятельности Симмонса в первую очередь интересовало, как внелитературный материал входит в литературу. Он готов был подписаться под словами Достоевского о том, что литература всегда современна и в этом смысле действительна, если только не является порождением больного рассудка. Он с уважением относился также к доктринам Переверзева и “вульгарных социологов” 1920-х гг., которые верили, что любое произведение обусловлено непосредственно особенностями литературной жизни его автора — получаемым гонораром, издательскими планами и т.п. И наконец, он изучал самую дерзкую из всех известных в истории попыток подчинить национальную литературу политическим целям — советский опыт контроля над мыслью. В те дни, когда и главный редактор “Правды”, и младший сенатор от штата Висконсин одновременно объявили его агентом враждебного политического лагеря, мы получили предметный урок того, как легко, приклеив политический ярлык, избавиться от беспокойного оппонента.

Симмонс был убежден, что мы должны знать советскую экономику, международную политику, политическое устройство и историю, и рассматривал литературу как один из путей познания этих явлений. Мы изучали борьбу между марксистскими группировками в 1920-е и 1930-е гг., когда упрощенно понятые классовые отношения объявлялись почвой, базисом всего сверхсложного культурного, интеллектуального и литературного мира; и мы видели, как создается идеологическое единомыслие партии, убившей миллионы, чтобы покончить с разногласиями. Лекционные курсы Симмонса по литературе социалистического реализма показали большинству из нас, что социальный заказ попросту “не работает”, что самое беззастенчивое манипулирование литературой заставляет писателя, и в конечном счете читателя, всего лишь заученно повторять одно и то же. На протяжении нескольких лет

Леон Стилмен, Руфус Мэтьюсон, Ричард Грегг, Франклин Рив и я выражали свое враждебное отношение к его историзму, зачастую весьма неумеренно. В этом смысле данная книга порождена эдиповым комплексом. Симмонс отреагировал на наш протест вполне последовательно. Он взял нас на работу.

В 1956 году я начал преподавать в качестве одного из восьми новых преподавателей на весь Колумбийский университет (не считая лаборантов). Каждый из нас вел по три курса в течение семестра; нас было так мало, что наши деканы и отделения старались знакомить преподавателей с местными обычаями и университетской культурой. А в Колумбийском университете в то время было много интеллектуальных центров.

Общественное и нравственное самосознание Лайонела Триллинга привлекало меня меньше, чем осознание богатства интеллектуальных взаимосвязей Марджери Николсон; однако у меня было смутное представление о тех важных вещах, что происходят в среде антропологов, физиков, геологов, генетиков, социологов и других ученых, имена которых впоследствии стали заметными на нашем интеллектуальном ландшафте.

Я по-настоящему вступил в мир Колумбийского университета, начав преподавать общегуманитарный курс величайших произведений мировой литературы от Гомера до Достоевского, который должны были пройти все студенты. Мы не предлагали студентам списков научной литературы, подлежащей изучению, и не читали длинных лекций о великих текстах. Студенты и так получали предостаточно знаний пассивно, но не были готовы воспринимать лекцию или научный труд самостоятельно, пока они не приобрели свой собственный критический подход, глубоко проработав вместе с товарищами значительное количество текстов, научившись свободно говорить о том, что они прочли, и защищать свои мнения. Это был не научный курс, а курс обучающий — и для тех, кто учился, и для того, кто учил и кто по большей части имел дело с материалом, далеким от его обычных занятий.

Я написал большую часть этой книги в процессе подготовки данного курса, и восприятие текстов моими студентами во многом помогло мне обобщить все то, что я узнал о чтении и писании. В те дни мы называли книги из нашего списка великими. Мы допускали, что многие другие книги тоже могут быть великими, но утверждали, что многие таковыми не являются, а есть и попросту дрянные. Мы понимали, что наши суждения о литературных ценностях, как все человеческие суждения, могут быть ошибочными, что наши общественные предрассудки, неадекватность психологических оценок и наша культурная ограниченность могут иногда ослепить нас, не дав нам заметить нечто великое, но что при этом, как выражается иногда Блэкмур, овчинка стоит выделки, и результатом нашей серьезной работы станет не только еще один артефакт, но и постепенное нахождение наилучшего пути, на котором в чтении открываются более важные вещи, чем мы прежде

предполагали. Иногда мысль о величии подавляла студентов, и страх лишил их способности реагировать на такие общеизвестные произведения, как “Король Лир” или “Царь Эдип”. Некоторые преподаватели борются с этим страхом, изучая вместо этого “Над пропастью во ржи”, другие — натаскивая студентов демонстрировать показательные чувства, и, наконец, третьи — предлагая лекции, которые сообщают студентам кучу важных вещей о тексте без необходимости непосредственно воспринимать его и даже, случается, читать его. Наш план, который иногда срабатывал, был иным: так структурировать сознание студентов, чтобы страх оказался ниже того уровня, на котором он может вызвать охлаждение к учению, попытаться заставить их рассуждать о тексте и использовать помощь преподавателя и других студентов, проверяя их утверждения, возражая им и опровергая их высказывания.

Занимаясь этим, я обнаружил две весьма прискорбные черты современного образования: убежденность студентов в том, что только признанные авторитеты имеют право высказывать свое мнение о чем бы то ни было, и их еще более досадную убежденность в том, что все сказанное ими искренне — правда. Мы пытались показать студентам, что есть конкретные вопросы, обсуждать которые могут только специалисты, например датировка диалогов Платона, и что во многих других случаях студент безусловно прав, если он говорит искренне, например, когда он отвечает на вопрос, нравится ему Корделия или нет; но что есть обширный ряд утверждений, которые могут с большей пользой обсуждаться в аудитории, например, противоречит ли страница пятьдесят вторая странице двадцать третьей. Мои попытки дать студентам возможность самостоятельно открыть в тексте достаточно для того, чтобы говорить о нем, наталкивались на их настойчивое желание говорить о чем угодно помимо текста. Когда они читали Гомера, они хотели поговорить о суде Париса, или о Шлимане, или о положении женщин, или о южнославянском народном эпосе — обо всем, что они знали и припоминали, только не о том, с чем надо вступать в открытый диалог. Преподавание этого курса позволило мне осознать, что великая книга — вещь загадочная и страшная, и мы, так же, как те студенты, постоянно ищем способ оттянуть встречу с нею лицом к лицу или все от этой встречи уклониться.

Я уже говорил о давнем представлении, будто исследование текста важнее самого текста, будто в нашем деле правильно изучать не сам текст, а то, что о нем сказано. Александр Поп посмеялся над этой мыслью еще в 1711 году, в своем эссе “Храм Славы”:

Здесь имена поэтов я увидел —  
По большей части рок их ненавидел.  
Принадлежала слава их векам,  
Но побледнела ближе к нашим дням.  
И свежие умы — что с ними случилось?

Как ни глядел — следов их не осталось.  
Поэтов критики поносят неспроста:  
Хотят себе освободить места.  
Но так же, как другие, эта свора  
Из памяти людской исчезнет скоро.  
(Пер. В. С. Баевского)

Общегуманитарный курс научил меня, что эти обреченные попытки расправиться с великими текстами проистекают не из надменности или детского эгоизма, но из более благородной и естественной реакции на великий текст: чистого ужаса перед ним. У хороших исследователей литературы этот ужас далеко превышает студенческий страх перед тем, что считается великим; он основывается на хаотичной неподатливости некоторых текстов удобным схемам, на их неповиновении исследователю, которое превращает интерпретацию в редукционизм. Я хотел бы познать текст масштаба “Братьев Карамазовых” во всей его сложности с учетом всего, что в него входит, полностью все его элементы сами по себе и в их взаимоотношениях, а также то, что он когда-либо для кого-либо значил. Однако будучи смертным, я ограничил себя в этой книге лишь несколькими проблемами в твердой уверенности, что в тех случаях, когда я ошибся, кто-нибудь мне на это укажет, ссылаясь на маленькие черные строчки, из которых составлены страницы романа, а в тех случаях, когда я прав, некоторые из моих построений, быть может, уменьшат чей-то страх перед тем, что на первый взгляд выглядит хаотично, и подготовят его к духовному восприятию этого романа.

Автор выражает благодарность Университетским Семинарам Колумбийского университета за содействие в подготовке рукописи к публикации. Отрывки из данной работы обсуждались на Университетском Семинаре по славянской истории и культуре.

## А. Многообразие интерпретаций “Братьев Карамазовых”

Уже несколько читательских поколений горячо спорят о произведениях Достоевского. В значительной степени эта полемика сосредоточена на “Братьях Карамазовых” – романе, который сам Достоевский считал своим высшим достижением. Большинство читателей и исследователей понимали, что любая попытка объяснить такой роман упирается в его особенности, не поддающиеся не только анализу, но даже определению. Поэтому некоторые из них занимали позицию Андре Жида, который сказал: “Часто Достоевский предоставляет мне только повод изложить мои собственные мысли”<sup>1</sup>; или Джорджа Штайнера, писавшего: “Великие произведения искусства продувают нас, как штормовые ветры, распахивая двери восприятия, оказывая давление на систему наших убеждений своей преобразующей мощью. Мы стремимся запечатлеть их воздействие, чтобы навести порядок в нашем сметенном доме, <...> передать другим все содержание, всю силу этого потрясения”<sup>2</sup>. Такие заявления глубоко автобиографичны и, как любой автобиографический материал, ценны постольку, поскольку их автор выступает в двух качествах – как предмет изображения и как художник слова. Большинство читателей, однако (включая Жида и Штайнера, хотя они скромно настаивают на своем эгоцентризме), уделяют много внимания двум основным вопросам: “*Что* говорит Достоевский в этом романе?” и “*Как* он это сказал?”

*Что* говорит Достоевский в “Братьях Карамазовых”, можно установить, во-первых, прочитав роман и, во-вторых, прочитав отклики на него других людей. В действительности было бы чистым самомнением считать собственное прочтение чем-то иным, нежели дополнением к уже напечатанным мнениям тысяч читателей, которые и так наговорили больше, чем следовало, о том, что Достоевский якобы сказал в “Братьях Карамазовых”. Социологи справляются с подобным преизбытком фактов, статистически оценивая ответы отобранных ими рес-

пондентов на вопросы, предложенные в анкетах. У судей имеется ряд логически обоснованных или традиционно принятых правил для взвешивания достоверности и значимости противоречащих друг другу свидетельств. С другой стороны, приведенные далее образцы отзывов должны быть оценены во всей их сложности, и ни один искренний ответ не может быть отброшен только на том основании, что он нелеп или статистически незначим, потому что каждый иллюстрирует еще один пример воздействия “Братьев Карамазовых” на читателя.

Чтобы подобное исследование имело результат, необходимо сформулировать такой вопрос, который имеет конечное количество более или менее предсказуемых однородных ответов многочисленных читателей. Например, можно спросить, что говорит Достоевский в “Братьях Карамазовых” о добре и зле, так как многие ответили на этот вопрос четко и недвусмысленно. Л. А. Зандер, который много писал о Достоевском, говорит: «В “Братьях Карамазовых” зло выступает без маски. Черт открыто говорит все, что он думает. Он больше не предпринимает попыток искушить человека красотой своей идеологии, не зазывает его в земной рай; спокойно, логично, в сознании своей мощи, он развивает величественный образ сатанократии. Это дьяволизм. Это оправдание сатанизма».<sup>3</sup>

Однако это ощущение дьяволизма разделяется не всеми. Ханс Прагер пишет: «Произведения Достоевского, и в том числе завершающее — “Братья Карамазовы” — представляют величайшую в новейшей духовной истории Запада теодицею. Мир познается как добро, потому что он способен побеждать зло... Здесь в истории мировых идей повторилась попытка Платона и Канта: царство чувственного опыта, эмпирической действительности связано у Достоевского неразрывными отношениями с царством духа как невидимой первоосновой эмпирического мира. Именно этико-религиозный императив, хотя мы этого не осознаем, руководит нашей жизнью, именно он определяет и создает нашу истинную жизнь через доступные человеку идеи добра, Бога, свободы и бессмертия, подобно тому, как реальное и абсолютное небо окружает нашу землю и пробуждает в людях желание возвыситься».<sup>4</sup>

Подобные диаметрально противоположные интерпретации одного и того же романа казалось бы означают, что эти два человека попросту родились с двумя совершенно разными восприятиями. Однако на деле все еще сложнее: Зандер вполне способен выразить мнение, весьма близкое к мнению Прагера. Несколькоми годами ранее он написал: «Автор “Братьев Карамазовых” знает бездну декаданса и ужасную привлекательность силы зла, от которой не укроются и чистейшие души, <...> но это не мешает ему рассматривать весь путь от греха до святости, от ада дорая как быстрый и безболезненный, почти без усилий, без пота, без слез, без борьбы, без подвигов».<sup>5</sup>

Эти две исходные позиции можно примирить или по крайней мере

объяснить с точки зрения присутствия в романе двух сущностей — мрака и зла с одной стороны, света и святости — с другой, причем читатели иногда видят одну из этих сущностей, иногда — другую, а иногда — обе одновременно. Однако это избирательное ослепление является удивительно полным. Так, Иван Роу отмечал «отсутствие утешительной идеи искупления, которое одних читателей отталкивает, а других убеждает в том, что произведения Достоевского разрабатывают тему сатанизма, нераскаянного и сознательного зла. Где небесный луч света? Где благодать, которая одна может очистить героев своеволия и дать им мир? Мы напрасно их ищем, как напрасно искали их и некоторые герои Достоевского; для них, для их автора мистическая концепция имеет сомнительную ценность. Для Достоевского искупление не является убедительным доводом».<sup>6</sup>

Такой отзыв о романе отрицает саму возможность мнения Прагера, но одновременно вводит элемент, который может объяснить взаимоисключающие мнения о том, что сказал Достоевский. Этот элемент является немного позже, когда Роу говорит: «"Братья Карамазовы" содержат более ужасный обвинительный приговор христианству, чем все то, что мог написать какой-нибудь Гиббон».<sup>7</sup> Такой подход объясняет как враждебное отношение к роману части христиан, так и одобрительное — со стороны атеистов, иудеев, мусульман или членов других групп, которые сами могут не чувствовать себя причастными к этому обвинительному акту. Подобного рода противоречивый подход совершенно очевидно стоит и за оценкой Евгения Соловьева, назвавшего этот роман «удивительным повествованием о человеческой мерзости, помрачении ума и психопатии <...> превосходнейшим из произведений Достоевского».<sup>8</sup>

Другой исследователь занимал несколько иную позицию, которая также может быть использована для объяснения того, как разные авторы или даже один и тот же автор могут совместить противоположные взгляды на роман. Анна Кашина-Евреинова восхваляла роман следующим образом: «Сам Достоевский выдумывал муки и мучительства только потому, что они волновали его самого. <...> Таков был его путь, но не пройди он его, не было бы у нас *Достоевского*. <...> И это напряженное половое биение, это ближайшее соприкосновение с источником жизни — полом — не ослабевало до конца его дней, несмотря на опустошающие психику эпилептические припадки, на поглощающее нервные силы творчество. Как же должен был бить напряженно половой источник в Достоевском, если результатом материальным явилось рождение четырех детей при убогих условиях жизни за границей, при эпилепсии, при женитьбе на *пятом десятке*, духовным же результатом — создание "Карамазовых" стариком шестидесяти лет, этой сладострастной песни сладострастной любви».<sup>9</sup>

Если эта похвала точна, она может объяснить антипатию, которую

испытывал к роману такой чистоплотный гений, как Максим Горький: «Достоевский — сам великий мучитель и человек больной совести — любил писать именно эту темную, спутанную, противную душу <...> Достоевский же видел только эти черты, а желая изобразить нечто иное, показывал нам “Идиота” или Алешу Карамазова, превращая садизм — в мазохизм».<sup>10</sup> Подобный подбор мнений мог бы внушить мысль, что “Братья Карамазовы” отразили глубинную область чувственности, которая казалась благородной и священной тем, кто ощущал ее, но была несовместима с христианскими этическими учениями.

Это удобное решение, к несчастью, игнорирует мнение такого глубокого исследователя Достоевского и христианства, как Бердяев, который писал: “Я лично не знаю более глубокого христианского писателя, чем Достоевский; его религиозные взгляды изучены пока только поверхностно”.<sup>11</sup> Прочитанное мнение частично выводит проблему из области читательских предубеждений, поскольку оспаривает точность, а не нравственную сторону замечания Роу. Другие авторы не соглашались с Бердяевым по поводу христианства и с Кашиной-Евреиновой по поводу того, что говорит роман. М. А. Антонович пишет: «В “Братьях Карамазовых” вместо гуманитарного элемента выступает элемент теологический или мистико-аскетический. Здесь нет всепрощающей любви ко всем и ко всему, а есть строгий, неумолимый аскетический ригоризм, сурово анафемствующий всех отверженцев, отмеченных печатью высшего проклятия <...> <Достоевский> простит самое страшное внешнее преступление, но в нем не найдется и капли жалости к самому безобидному теологическому сомнению, а тем более отрицанию».<sup>12</sup>

Но поскольку немецкий исследователь находит, что роман наполнен любовью совсем иного рода — не той, о которой говорит Кашина-Евреинова, и что в нем нет безжалостных анафем Антоновича, Теодор Штейнбюхель пишет: «Эта всеобъемлющая любовь распространяется и на врага Бога и Христа (великого инквизитора — *Р. Б.*), так же как любовь Христа отдана тем, кто предал и осудил Его. Спасение во всеобъемлющей Божьей любви и всеобщее единение в любви, исходящей от Него — к этой последней теме, основной идее зрелого Достоевского, указала путь “Легенда о великом инквизиторе”».<sup>13</sup>

Такие вопросы, как вера, надежда и любовь, неизбежно порождают разницу мнений, а христиане имеют давнюю традицию отлучения друг друга от церкви. В связи с этим официальный журнал Святейшего синода русской православной церкви, к которой принадлежал Достоевский, отмечал, что Достоевский «очень рисковал, когда представлял в “Братьях Карамазовых” типы старца Зосимы и других монахов или входил в такие подробные размышления на религиозные темы в главе “Великий инквизитор”. <...> <Он провозгласил> в качестве великой истины, которая еще мало принята среди нашей мирской интеллиген-

ции, что спасение России от ее ран и глубоких духовных болезней зависит не от той или иной школьной системы, не от классицизма или реализма, не от тех или иных изменений в структуре административных органов, но от повышения уровня религиозности в наших образованных классах».<sup>14</sup>

Другой деятель православной церкви понимает “Легенду о великом инквизиторе” не как пропаганду церковной образовательной программы и не как чудовищный обвинительный акт христианству, а как “генеральное наступление против низости всех ложных вождей, которые неуклонно подталкивают послушное человеческое стадо к бездне”.<sup>15</sup> Многие пошли еще дальше; они согласны с С. М. Вудхаусом в том, что «было бы честнее толковать “Легенду” как еще один выпад Достоевского против католической церкви, которую он считал величайшим источником зла в мире».<sup>16</sup>

Однако другие отрицали эту абсолютную враждебность: «Я очень боюсь, что если бы Достоевский (чья “Легенда”, несмотря ни на что, поразительно близка к той фазе эволюции мировоззрения Лютера, когда он, еще никому не известный монах, комментировал “Послание к римлянам”) был знаком с “De servo arbitrio” или же с “Вавилонским пленением церкви”, он предпочел бы скорее остаться на стороне католицизма, чем следовать за Лютером».<sup>17</sup>

Один читатель зашел так далеко, что нашел, на основе “разных намеков, которые рассыпаны у Достоевского <...> в речах старца Зосимы и в пересказе их Алешей”, что, сам того не сознавая, Достоевский “чувствовал бы себя более уютно и естественно в католицизме”.<sup>18</sup>

Можно придти в отчаяние от того, что один роман способен выразить взгляды, далеко отстоящие друг от друга, как сенсуализм и аскетизм, атеизм и католицизм, или православие, или сатанизм. Конечно, Антонович мог намеренно писать не то, что думал, а то, что позволяло ему нанести болезненный удар старому журнальному недругу. Кашина-Евреинова, очень возможно, писала о “сладострастной песне сладострастной любви” просто потому, что это доставляло чувственное удовольствие ей самой. Но было бы опасным высокомерием утверждать, что если читатель не согласен с моим пониманием, то это потому, что он не сумел прочесть, или не понял того, что читал, или понял превратно, хотя Достоевский весьма ясно определил свой литературный замысел. Прежде чем была написана VI книга, он сообщил своему издателю: “Богохульство же моего героя будет торжественно опровергнуто в следующей <...> книге, для которой и работаю теперь со страхом, трепетом и благоговением, считая задачу мою (разбитие анархизма) гражданским подвигом”.<sup>19</sup> Закончив ее, он написал почти теократическому хранителю автократии Константину Победоносцеву: “Ответом на всю эту *отрицательную сторону* я и предположил быть вот этой 6-й книге, *Русский инок*, которая появится 31 августа. А потому и

трепещу за нее в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом. Тем более что ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные, (в В.<еликом> инквизиторе и прежде) по пунктам, а лишь косвенный <...> Вот это меня и беспокоит, то есть буду ли понятен и достигну ли хоть каплю цели. А тут вдобавок еще обязанности художественности: потребовалось представить фигуру скромную и величественную, между тем жизнь полна комизма и только величественна лишь в внутреннем смысле ее, так что поневоле из-за художественных требований принужден был в биографии моего инока коснуться и самых пошловатых сторон, чтоб не повредить художественному реализму... У меня порою мелькает глупенькая и грешная мысль: ну что будет с *Россией*, если мы, последние Могикане, умрем? Правда, сейчас же и усмехнусь на себя”.<sup>20</sup>

Это видение действительности, которое было столь же важно для Достоевского — художника, как его религиозная цель, выражено также в его письмах, в других произведениях, в перечнях книг и периодических изданий, которые он читал и приобретал, и в значительном корпусе биографических сведений о нем; но связи между этими источниками и соответствующими им элементами романа редко так очевидны, как это может показаться. В Омске, например, Достоевский содержался вместе со вспыльчивым, неуравновешенным, но, по сути, порядочным и человечным заключенным по фамилии Ильинский — офицером, сосланным в Сибирь за то, что он обезглавил своего отца, а затем голову и тело бросил в канаву для стока нечистот, сам же в течение месяца продолжал кутить, пока преступление не было раскрыто. Описывая полное отсутствие раскаяния у Ильинского, Достоевский приводит его случайное замечание: “Вот *родитель мой*, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь” и замечает: “Такая зверская бесчувственность, разумеется, невозможна. Это феномен; тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке, а не просто преступление. Разумеется, я не верил этому преступлению”.<sup>21</sup> Можно подумать, что в “Братьях Карамазовых” Достоевский выразил это неверие а) изобразив Митю<sup>22</sup> невиновным в преступлении, б) заставив его мучиться угрызениями совести из-за преступления менее ужасного (психологически), которого он не совершал, и в) воплотив отцеубийство в образе физического и нравственного калеки Смердякова. Это могло бы стать прекрасным материалом для глубокого психологического изучения творческого процесса Достоевского с расщеплением амбивалентности между двумя персонажами, как в “Разбойниках” Шиллера или “Короле Лире”, если бы не следующий факт: через семнадцать месяцев после появления в печати тех слов, которые я процитировал, Достоевский узнал, что благодаря новым свидетельствам невиновность Ильинского безусловно доказана и что он освобожден и оправдан после десяти лет пре-

бывания в Сибири. Более того, как стало известно, у Достоевского были основания предполагать невинность Ильинского еще *до того*, как он описал его зверскую “бесчувственность”.

В этом случае Достоевский заимствовал бытовую эпизод вместе с его участником, но в других случаях ему бывало достаточно только контура происшествия, описанного в газете. Были и такие случаи, когда он сам изобретал эпизод, в котором проявляется характер, как это можно увидеть из заметки, сделанной им за несколько лет до начала работы над романом: “Узнать, можно ли пролежать между рельсами под вагоном, когда он пройдет во весь карьер?”<sup>23</sup>

В общем, имеется значительный корпус данных, показывающих, как жизненный опыт, круг общения и склад ума Достоевского повлияли на тот образ мыслей, те склонности и намерения, которыми он руководствовался в 1878—80 гг., в период создания “Братьев Карамазовых”. Но по крайней мере со времен Кроче большинство критиков считало, что даже если эти материалы полны, и если взгляды Достоевского оставались неизменны, “Братья Карамазовы” не могут быть выводимы из этих данных; одной из определяющих движение его мысли структур был тот самый роман, который он писал. Говорят, что Шекспир постигал души людей, сочиняя о них пьесы. Толстой однажды сказал после того, как целый день работал над образом: “Знаете, он действительно никогда не женится на ней”, и Достоевский сделал подобные открытия в “Братьях Карамазовых”: “Во всей этой 8-й книге появилось вдруг много совсем новых лиц, и хоть мельком, но каждое надо было очертить в возможной полноте, а потому книга эта вышла больше, чем у меня первоначально было намечено”.<sup>24</sup> Этот диалог между авторским замыслом и его эволюцией в процессе творчества — одна из главных отличительных особенностей искусства. Произведение, совершенно не зависящее от авторского сознания, мы называем бредом. Произведение, целиком подчиненное авторскому замыслу, — пропагандой. Искусство — это взаимодействие того и другого.

Как только замысел “Братьев Карамазовых” сложился в сознании Достоевского, его характерные частности стали влиять на целое, укрепляя разнообразие тенденции, заложенные в нем, пока роман не перестал быть отражением некоего внеположенного ему сознания. В этом — ограниченность всякого генетического подхода. “Братья Карамазовы” имеют четыре рода источников: известные; могущие стать известными; утраченные; и сами “Братья Карамазовы”. Первые два рода источников были и будут предметом весьма оживленного и плодотворного изучения. Третий представляет собой то, без чего люди в этой жизни привыкли обходиться. Но несмотря на все черновые редакции и записные книжки, последний источник возвращает нас к вопросу, с которого начались наши размышления: «Что говорит Достоевский в “Братьях Карамазовых”?»

## Б. Многообразиие взглядов на технику Достоевского

Если воздействие романа порождает сумбур мнений, а его творческая история частично недоступна, единственное, что остается — изучать текст сам по себе, получив таким образом возможность, по крайней мере временно, перейти от вопроса “Что говорит Достоевский?” ко второму вопросу: “Как он это делает?” Подобно тому, как старинные документы зачастую должны быть описаны задолго до того, как они могут быть переведены, представляется целесообразным отложить интерпретацию до тех пор, пока текст не будет описан. Хорошо выполненное описание того, как хороший роман сделан, по большей части не только облегчает понимание, но является и прямым изложением того, что говорит в нем автор. И наоборот, добросовестное изложение того, что сказал автор, может стать основой понимания или, по крайней мере, пояснением существенных сторон организации текста.

Это двойное соответствие между текстом и его описанием, казалось бы, должно защитить исследование писательской техники от пестроты интерпретаций, которая характерна для раздела А. Принимая как очевидность один и тот же набор значков на бумаге, описание писательской техники накапливает утверждения, о которых можно вести подлинный диалог, позволяющий достойно двигаться к сближению точек зрения и даже к единомыслию. К несчастью, однако, эти описания не более согласуются между собой, нежели интерпретации.

Два популярных русских критика описали диалог Достоевского. Н. А. Добролюбов писал о персонажах его ранних произведений (других, нежели в “Братьях Карамазовых”, до которых он не дожил): “Действующие лица говорят, как автор, употребляют его любимые слова; у них такой же склад фразы”.<sup>25</sup> А Дмитрий Мережковский был так твердо убежден в обратном, что написал: “У Достоевского нельзя не узнать тотчас с первых же слов, не по содержанию речи, а по самому звуку голоса, говорит ли Федор Павлович Карамазов или старец Зосима, Раскольников или Свидригайлов, князь Мышкин или Рогожин, Ставрогин или Кириллов”.<sup>26</sup>

Если бы это можно было проверить, Мережковскому почти наверняка не удалось бы различить речь разных мирян или лиц духовного звания, тогда как Добролюбов, хорошо чувствующавший иронию, не мог бы не отметить характерное для речи госпожи Хохлаковой отсутствие логики. В. Ф. Переверзев заметил это противоречие в оценке простых, легко проверяемых фактов и предположил, что персонажи Достоевского говорят на его собственном языке только в тех случаях, когда формулируют его взгляды, но что в основном у каждого из его пер-

сонажей свой язык. Он отмечал: “Если этот прием (вкладывание собственных мыслей в уста персонажей — Р. Б.) и вредит характерности действующих лиц, он зато способствует непрерывности и живости действия”.<sup>27</sup> Переверзев использует здесь подход, который я надеюсь далее разработать: он пользуется мнениями других исследователей как оригинальными источниками, дающими возможность перейти от несколько неопределенного вопроса о художественных достоинствах к обнаружению специфических технических приемов и обоснованию их необходимости.

Этот метод предполагает обращение к отзывам других читателей не в качестве их поддержки или опровержения, а в качестве свидетельств о характере воздействия текста. Центральный интерес, конечно, представляет текст, а центральную проблему составляет организация текста таким образом, что он вызывает в читателях определенные мысли или чувства независимо от того, относятся ли эти мысли и чувства к вселенной, к Достоевскому или же к его роману. Следующие два примера показывают, что дает этот метод.

Анри Труайя описывает изображенный Достоевским мир как парение между реальностью и фантазией: «Обстановка? Один только намек на нее. Персонажи? Где-то сказано, что у старика Карамазова были “мешки под его маленькими, подозрительными и злыми глазками” и мясистый кадык, придававший ему “отвратительно сладострастный” вид. Что до Алеши, то он был “средне-высокого роста, темно-рус, с правильным, хотя несколько удлинненным овалом лица, с блестящими темно-серыми широко расставленными глазами, весьма задумчивый и по-видимому весьма спокойный”. Это все. Через десять страниц это беглое описание внешности будет забыто; эти лица, эти тела будут принесены в жертву мысли». <sup>28</sup> Среди таких персонажей, продолжает Труайя, “мы живем в мире, где люди больше не едят, не пьют, не спят, где многочисленные события нагромождены в пределах нескольких часов, где смешались день и ночь, где каждый говорит больше для того, чтобы убедить себя, чем для того, чтобы убедить других”.<sup>29</sup>

Интересно противопоставить этот мир миру, который видит в том же романе Авраам Ярмолинский, утверждающий, что “здесь больше реальных подробностей быта, чем в большинстве других произведений Достоевского”.<sup>30</sup> Эти два взгляда представлены пронизательными и честными критиками, которые рассматривают простые, поддающиеся объективной проверке факты.

Поскольку здесь вступают в противоречие не мнения или интерпретации, а данные непосредственного восприятия, следует, очевидно, обратиться к самому тексту. Тогда мнение Труайя не выдерживает критики. Проходные сцены с “намеком на обстановку”, без подробного описания, в действительности занимают в разных местах от нескольких предложений до нескольких страниц. Вот некоторые из описаний об-

становки: келья Зосимы (Т. 14. С. 37), столовая отца игумена (Т. 14, С. 78—79), дом Федора Павловича (Т. 14. С. 85, 113) и того, что находится вокруг (Т. 14. С. 94—95, 96), дом Грушеньки (Т. 14. С. 310, 312—313), дом Кузьмы Самсонова (Т. 14. С. 333—334), дом Трифона Борисовича (Т. 14. С. 390), комната больного Смердякова (Т. 15. С. 50), зала суда (Т. 15. С. 92). Имеется также бесчисленное количество более коротких описаний обстановки.

Точно так же “беглое описание внешности “ (по определению Тру-айя) Федора Павловича оказывается у Достоевского целым абзацем: “Я уже говорил, что он очень обрюзг. Физиономия его представляла к тому времени что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни. Кроме длинных и мясистых мешочков под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми, кроме множества глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике, к острому подбородку его подвешивался еще большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, что придавало ему какой-то отвратительно сладострастный вид. Прибавьте к тому плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов. Он брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить. Впрочем, и сам он любил шутить над своим лицом, хотя, кажется, оставался им доволен. Особенно указывал он на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающеюся горбиной. Настоящий римский, — говорил он, — вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка” (Т. 14. С. 22).

Вряд ли этот портрет можно назвать беглым, а ведь он еще усилен появляющимися время от времени дополнительными описаниями, например, таким: “Хоть он и встал поутру рано с постели и бодрился, а вид все-таки имел усталый и слабый. Лоб его, на котором за ночь разрослись огромные багровые подтеки, обвязан был красным платком. Нос тоже за ночь сильно припух, и на нем тоже образовалось несколько хоть и незначительных подтеков пятнами, но решительно придававших всему лицу какой-то особенно злобный и раздраженный вид” (Т. 14. С. 157).

Описание костюма делает картину еще более выразительной: “Тот был в своем новом полосатом шелковом халатике, которого никогда еще не видал у него Митя, подпоясанном шелковым же шнурком с кистями. Из-под ворота халата выглядывало чистое щегольское белье, тонкая голландская рубашка с золотыми запонками. На голове у Федора Павловича была та же красная повязка, которую видел на нем Алеша” (Т. 14. С. 353).

Наконец, чтоб показать важность этих физических подробностей, в эпизоде, где Федор Павлович в последний раз предстает перед нами живым, Митя говорит: “Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет

*своим лицом в ту самую минуту. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку*” (Т. 14. С. 355).

Сходные группы структурно важных описаний внешности Алеши<sup>31</sup> или большинства других персонажей доказывают, что Труайя совершенно ошибочно описал содержание романа, а Ярмолинский — верно. Парадокс, однако, в том, что Труайя абсолютно правильно описывает воздействие романа на многих его читателей, поскольку это воздействие обусловлено не только многими страницами, заполненными описаниями материальных подробностей, но и тем, как Достоевский использует эти описания.

Разрыв между впечатлением и фактом хорошо знаком большинству видов искусства. Моне мог писать синюю воду с помощью зеленой и фиолетовой красок. Впечатления Труайя говорят о воде, а наблюдения Ярмолинского — о красках. Поль Евдокимофф ясно сформулировал этот парадокс: “Мир Достоевского тревожит нас; на первый взгляд все в нем кажется нормальным, и все же можно обнаружить, подобно Толстому, что жизнь совсем не такова, какой он ее описал. На самом деле легко убедиться в том, что несмотря на предельную точность фактов, существование окутано иллюзорностью, погружено в нереальность. Достоевский мимо этого не проходит; напротив, то, как он сосредотачивает внимание на бытовых подробностях, рождает своего рода двойное зрение, и, возможно, в этом и состоит самое захватывающее в странном мире его книг”.<sup>32</sup>

Евдокимофф понимает, что в сознании читателя впечатления формируются не только тем материалом, который использует автор, но и самим способом представления этого материала. Он хорошо понимает, что впечатление зачастую может быть прямо противоположно тому, которое произведет этот же самый материал в другом контексте. В данной работе исследуются методы представления материала, с помощью которых достигаются самые обманчивые впечатления. Труайя описывает и другие впечатления, до некоторой степени порожденные структурой романа: «Везде беспорядок и везде беспокойство. <...> Персонажи — это мы сами, показанные изнутри. Благодаря этому методу “prise de vues”»,<sup>33</sup> то, что ближе всего к читателю, — это невыносимые муки, а плоть, одежда, дневной свет — далеки от него. В фокусе снимка оказывается наш интимный мир, а внешний мир остается расплывчатым, как сон».<sup>34</sup>

Это впечатление погружения в ясность по мере перехода от смутной поверхности явлений к более глубоким слоям указывает на один из самых интересных структурных механизмов, которые мне предстоит описать.

Труайя называет книгу Достоевского духовным событием, подобным сну, “вне пространства, вне законов причинности и противоречия”, и видит проблему передачи его “идейной добычи” земным чита-

телям в том, чтобы сделать ее “осуществимой для сознания, вбирающего в себя бессознательное, задачей сознательного воссоздания бессознательного”. То, как описывает эти бессознательные элементы Джон Купер Пауз, слегка напоминает описание жидкости для роста волос: “Что совершает Достоевский? Он ввергает нашу нервную систему в потрясающий и порабащающий ее шок, который проникает до тайных корней личности и действует возбуждающе на скрытые источники наших глубочайших побудительных мотивов.

А как он это делает? Все наши психологические реакции он распределяет в соответствии с тремя смертоносными табу, каждое из которых подразумевает связь с одним из трех родственных между собою и одинаково роковых тотемов — Полом, Религией, Народом”.<sup>35</sup>

В следующих главах я покажу, что эта “идейная добыча”, как и табу, были только частью достижений Достоевского в “Братьях Карамазовых”, что он иногда обращался прямо к бессознательному восприятию читателя, и что впечатления Труайя вступают в противоречие с фактами, легко проверяемыми, по крайней мере отчасти, потому, что он ищет сознательные объяснения того воздействия на читателя, которого Достоевский достигает непосредственно, минуя сознание.

Среди всего доступного нам богатства исследований о Достоевском легко было бы найти другие убедительные примеры, но и представленная подборка достаточна, чтобы показать результат действия некоторых “приемов”, как я их называю. Было бы нелепо приписывать все приведенные мной читательские впечатления исключительно воздействию структуры, но я надеюсь показать некоторые способы, благодаря которым именно структура романа усиливает ощущение дьяволизма, руководящего жизнью этико-религиозного императива; пути от греха до святости; отсутствия утешительной идеи искупления; обвинительного приговора христианству; вневременного взгляда на жизнь как таковую; человеческой мерзости, помрачения ума и психопатии; сладострастной песни сладострастной любви; мистико-аскетического элемента; темной, спутанной, противной души; глубоко христианского единения во всеобъемлющей божественной любви; сосуществования логических и эмоциональных противоположностей; освобождения от законов причинности; потрясающего и порабащающего шока, проникающего до тайных корней личности и обнажающего скрытые источники наших глубочайших побудительных мотивов; всепоглощающего хаоса, скучной журналистики, жизнеподобной драмы, отделенности от светлого внешнего мира повседневной жизни, переноса внимания на другие уровни бытия, таинственных сущностей за пределами сознания и страстной вовлеченности, которая ощущается столь многими читателями “Братьев Карамазовых”.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Gide A. Dostoievsky. Paris, 1923. P. 199.*
2. *Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. New York, 1959. P. 3.*
3. *Zander L. A. La psychologie mystique de Dostoievski // L'Age nouveau, 71 (mars, 1952). P. 56.*
4. *Prager H. Die Weltanschauung Dostojevskis (Hildesheim, 1923), p. 203.* (Препарет имеет в виду знаменитое место из "Критики практического разума" Канта: "Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне". — *Кант И. Соч. в 6 т. Т. 4, ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 499; прим. науч. ред.*).
5. *Zander L. A. Dostoievsky. Le Problème du Bien / Translated from the Russian by R. Hoffman. Paris, 1946. P. 175.*
6. *Roe I. The Breath of Corruption. London, 1946. P. 66.*
7. *Там же. С. 98.*
8. *Soloviev E. Dostoievsky, His Life and Literary Activity / trans. J. C. Hogarth. London, 1916. P. 195.*
9. *Кашина-Евреинова А. Подполье гения: Сексуальные источники творчества Достоевского. Пг., 1923. С. 87.*
10. *Горький А. М. О карамазовщине // Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 391.*
11. *Berdiaev N. A. Dostoevsky / Trans. Donald Atwater. New York, 1934. P. 210.*
12. *Антонович М. А. Мистико-аскетический роман // Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 262.*
13. *Steinbüchel F. M. Dostojevski. Düsseldorf, 1947. S. 136.*
14. *Памяти Ф. М. Достоевского // Церковный вестник. VI, 5. СПб. 1881.*
15. *Bishop John Shahovsky. "The Grand Inquisitor" / Unpublished essay in the collection of L. B. Turkevich. Princeton, N. J.*
16. *Woodhouse C. M. Dostoievsky. New York, 1951. P. 69.*
17. *Lev Shestov. Sola Fide, Luther et l'église catholique // L'Age nouveau, 71 (March, 1952). P. 42.* ("De servo arbitrio" и "Вавилонское пленение церкви" — сочинения Лютера; *прим. науч. ред.*).
18. *Карсавин Л. П. Достоевский и католицизм // Статьи и материалы о Достоевском. СПб., 1922. С. 63.*
19. *Т. 30, кн. 1. С. 64.*
20. *Т. 30, кн. 1. С. 122.*
21. Этот источник центрального эпизода "Братьев Карамазовых" упоминается в большинстве серьезных исследований и подробно обсуждается в статье Б. Г. Реизова «К истории "Братьев Карамазовых"» // *Звенья, 1936. С. 549.* Данный эпизод рассказан в первой главе "Записок из Мертвого дома" Достоевского.
22. В черновом автографе "Братьев Карамазовых" Митя назван Ильинским, а локализовано действие в Тобольске — родном городе Ильинского.
23. *Т. 15. С. 199.*

24. Т. 30, ч. 1. С. 130.
25. Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9 т. Т. 7. М., 1963. С. 236.
26. Мережковский Д. С. Творчество Л. Толстого и Достоевского / Мережковский Д. С. Полн. собр. сочинений. М., 1914. Т. 10. С. 95—96.
27. Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 211.
28. Troyat A. Dostoevski (Paris, 1938). P. 566.
29. Там же.
30. Yarmolinsky A. Dostoevsky: A Life. New York, 1934. P. 376.
31. Т. 14. С. 24, 478—479.
32. Evdokimoff P. Dostoevsky et le problème du mal. Paris, 1942. P. 43
33. съемка (франц.).
34. Troyat A., цит. соч. P. 567.
35. Powys J. C. Dostoevsky. London, 1946. P. 7.

# СТРУКТУРА ВНУТРИТЕКСТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

---

## А. Некоторые свойства внутритекстовых отношений

Анатомы выделяют в человеческом теле различные системы: костную, мускульную, кровеносную, эндокринную, лимфатическую, пищеварительную и дыхательную. Ни одна из этих систем не может функционировать изолированно от других. В центре кровеносной и дыхательной системы — сердечный мускул, управляемый нервными импульсами. Но иногда тело должно быть вскрыто для изучения той или иной искусственно выделенной системы. Таким же образом элементы “Братьев Карамазовых” связаны между собой бесчисленными соотношениями. Они могут быть искусственно разделены на четыре системы, которые я называю структурами, потому что, как я постараюсь показать далее, в каждой из них части целесообразно организованы таким образом, чтобы получить целое.

Границы этих четырех структур размыты и сами по себе не имеют значения кроме как для наглядности изложения. Я называю эти структуры так: внутритекстовая, историческая, линейная и повествовательная. Последняя структура связана со всеобъемлющим авторским сознанием — ее иногда называют авторской позицией — и является средоточием таких отношений, как отношения между Иваном Карамазовым и великим инквизитом, рассказчиком и тем, что он рассказывает. Эта структура будет рассмотрена в главе IV — последней главе данной работы.

В главе III динамическая конструкция (*plot*) будет рассмотрена в двух планах. Первый — это линейная упорядоченность, соответствующая движению читателя шаг за шагом по тексту. Эта структура — *сюжет* в терминологии русских формалистов — подразумевает перерывы, соположения, переносы внимания и другие способы сюжетосложения, которые достаточно давно изучаются исследователями литера-

турной формы.

Вторая структура, которую я назвал исторической и которую ученые формальной школы называли *фабулой*,<sup>1</sup> упорядочивает мир, описанный в романе, относительно времени и пространства романа. В этом мире Смердяков, например, связан с Федором Павловичем как возможный родственник, повар, доверенное лицо и убийца. Историческая структура может быть названа динамической конструкцией в одном из широких значений этого слова, включающем все действия, страсти и перипетии в событийном мире романа. Ее я рассмотрю в конце главы III.

В настоящей главе будет рассмотрена структура внутренних связей между различными частям романа. В некоторых случаях такая структура существовала в сознании Достоевского еще до того, как он упорядочивал материал романа во временных и пространственных рамках, или выстраивал его в каком-либо ином порядке, или как-нибудь иначе представлял его в доступном осознанию виде. Образ насекомого, например, занимал очень большое место в сознании Достоевского до того, как он задумал “Братьев Карамазовых”. Однако чаще, возможно, устойчивые образы, “рифмы ситуаций”, сходство персонажей и другие очевидные внутритекстовые отношения — возникали в процессе взаимодействия между художником и его созданием.

Персонажи, место действия, вещи, мысли, эмоции в произведении легко связываются между собой подобным образом, когда они могут быть названы одними и теми же словами. Грушенька ассоциируется с кошкой, потому что обе они вкрадчивы, дики, чувственны; потому что обе нежатся, подкрадываются, ластятся. Но характеристика, данная ей Митей, и замечание Ракитина вызывают у читателя ассоциацию Грушеньки с кошкой еще до того, как она предстает перед ним. Таким образом, эта ассоциация возникла по подсказке, а основание для нее вводится позднее. Иногда же ассоциация вообще не обосновывается и просто констатируется. Рассмотрим связь между Максимовым и фон Зоном.

“Максимов побежал обратно к монастырю.

— На фон Зона похож, — проговорил вдруг Федор Павлович. <...>

— С чего он похож на фон Зона? Вы сами-то видели фон Зона?

— Его карточку видел. Хоть не чертами лица, так чем-то неизъяснимым. Чистейший второй экземпляр фон Зона. Я это всегда по одной только физиономии узнаю” (Т. 14. С. 34).

Позднее Федор Павлович сообщает все остальное, что читатель узнает о фон Зоне:

“ — Так ли, фон Зон? Вот и фон Зон стоит. Здравствуй, фон Зон.

— Вы... это мне-с? — пробормотал изумленный помещик Максимов.

— Конечно, тебе, — крикнул Федор Павлович. — А то кому же? Не

отцу же игумену быть фон Зоном!

— Да ведь и я не фон Зон, я Максимов.

— Нет, ты фон Зон. Ваше преподобие, знаете ли вы, что такое фон Зон? Процесс такой уголовный был: его убили в блудилище — так, кажется, у вас сии места именуются, — убили и ограбили и, несмотря на его почтенные лета, вколотили в ящик, закупирили и из Петербурга в Москву отослали в багажном вагоне, за номером. А когда заколачивали, то блудные плясавицы пели песни и играли на гусях, то есть на фортоплясах. Так вот это тот самый фон Зон и есть. Он из мертвых воскрес, так ли, фон Зон?” (Т. 14. С. 81).

И, наконец, когда Максимов запыхавшись прибежал от игумена, желая сопровождать Федора Павловича:

“ — Ну не говорил ли я, — восторженно крикнул Федор Павлович, — что это фон Зон! Что это настоящий воскресший из мертвых фон Зон! Да как ты вырвался оттуда? Что ты там нафонзонил такого и как ты-то мог от обеда уйти?” (Т. 14. С. 84).

Это сравнение чего-то присутствующего в романе (помещик Максимов) с чем-то не присутствующим в романе (фон Зон) служит основой ассоциации, возникающей при помощи авторской подсказки, которая вообще не имеет реального основания; тем не менее она достаточна, чтобы вызвать представление о человеке, который позволяет себя убить при постыдных обстоятельствах. Ассоциация между Максимовым и фон Зоном подразумевает нечто, что будет рассмотрено позднее в этой главе, теперь же нас интересует то, что проститутки, вождение, убийство при постыдных обстоятельствах, непредвиденные последствия и суд, — все то, что мы знаем о фон Зоне, все это повторено в судьбе не Максимова, а Федора Павловича.

Ассоциации по подсказке чаще работают не независимо от представленного в романе материала, а в связи с ним. Такова, например, реакция Федора Павловича, когда он видит Алешу взрослым:

«Знаешь ли ты, — стал он часто говорить Алеше, приглядываясь к нему, — что ты на нее похож, на кликушу-то?» Так называл он свою покойную жену, мать Алеши». Позднее читатель сможет сам увидеть эту аналогию. Федор Павлович рассказывает, как он плюнул на икону, чтобы оскорбить религиозное чувство своей жены, а

«<...> она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо, вся затряслась и пала на пол...

«<...> с Алешей вдруг произошло нечто очень странное, а именно с ним вдруг повторилось точь-в-точь то же самое, что сейчас только он рассказал про “кликушу”. Алеша вдруг вскочил из-за стола, точь-в-точь как, по рассказу, мать его, всплеснул руками, потом закрыл ими лицо, упал как подкошенный на стул и так и затрясся вдруг весь от истерического припадка внезапных, сотрясающих и неслышных слез. Необычайное сходство с матерью особенно поразило старика.

— Иван, Иван! скорей ему воды. Это как она, точь-в-точь как она, как тогда его мать!» (Т. 14. С. 126—127).

Из этих двух ассоциаций по подсказке (Максимов — фон Зон и мать Алеши — Алеша) первая является настолько слабой, что делает подсказку причудой автора, другая же столь очевидна, что делает ее почти бесполезной. Никто не стал бы ассоциировать Максимова с фон Зоном; внимательный читатель — просто не мог бы не ассоциировать Алешу с его матерью.

Третий пример еще больше проясняет использование ассоциаций, возникающих при помощи подсказки повествователя. Это эпизод, в котором Иван покидает Алешу после того, как рассказал ему “Легенду о великом инквизиторе”:

“— <...>Вставай, Алеша, идем, пора и мне и тебе.

Они вышли, но остановились у крыльца трактира. <...>

— А теперь ты направо, я налево — и довольно, слышишь, довольно. То есть, если я бы завтра и не уехал <...> и мы бы еще опять как-нибудь встретились, то уже на все эти темы ты больше со мной ни слова. Настоятельно прошу. <...> Ну иди теперь к твоему Pater Seraphicus, ведь он умирает; умрет без тебя, так еще, пожалуй, на меня рассердишься, что я тебя задержал. До свидания, целуй меня еще раз, вот так, и ступай...

Иван вдруг повернулся и пошел своею дорогой, уже не оборачиваясь. Похоже было на то, как вчера ушел от Алеши брат Дмитрий, хотя вчера было совсем в другом роде. Странное это замечание промелькнуло, как стрелка, в печальном уме Алеши, печальном и скорбном в эту минуту. Он немного подождал, глядя вслед брату” (Т. 14. С. 240—241). Эта сцена отсылает к другому эпизоду, сотней страниц ранее. В нем Митя говорит:

“— <...>Ну и довольно, прощай, что болтать-то! Веселого нет. Ты своею дорогой, а я своею. Да и видеться больше не хочу, до какой-нибудь самой последней минуты. Прощай, Алексей! — Он крепко сжал руку Алеши и, все еще потупившись и не поднимая головы, точно сорвавшись, быстро зашагал к городу. Алеша смотрел ему вслед, не веря, чтоб он так совсем вдруг ушел.

— Стой, Алексей, еще одно признание, тебе одному! — вдруг воротился Дмитрий Федорович назад. — Смотри на меня, пристально смотри <...> Я могу еще остановиться; остановясь, я могу завтра же целую половину потерянной чести воротить, но я не остановлюсь, я совершу подлый замысел, и будь ты вперед свидетелем, что я заранее и зазнамо говорю это! Гибель и мрак! <...> Прощай. Не молись обо мне, не стою, да и не нужно совсем, совсем не нужно... не нуждаюсь вовсе! Прочь!..

И он вдруг удалился, на этот раз уже совсем” (Т. 14. С. 143—144).

После сотни страниц, или четырех месяцев перерыва в первой журнальной публикации романа, уход Мити в значительной степени уле-

тучился из читательской памяти, и подсказка повествователя должна вызвать в сознании читателя нужную ассоциацию. Таким образом, для рядового читателя ассоциация между двумя уходами, как и ассоциация между Максимовым и фон Зоном, является ассоциацией между тем, что существует, и тем, что вряд ли в его сознании присутствует. Такая ассоциация чего-то с ничем сбивает читателя с толку.

Это читательское недоумение может быть субъективным отражением “странности” или “необъяснимости”, которые характеризуют те три ассоциации, возникшие при помощи авторской подсказки, которые я описал: “что-то неизъяснимое” в Максимове, “нечто очень странное”, что имело место, когда Алеша в припадке повторял жесты и телодвижения своей матери; “странное это замечаньице”, вспыхнувшее в сознании Алеши, когда Иван уходил от него так же, как раньше Митя.

Этот элемент таинственного можно сопоставить с теми аберрациями в системе причинно-следственных связей романа, которые скоро станут предметом нашего рассмотрения. В двух из трех приведенных выше примеров Достоевский установил ассоциации по подсказке, которые не имели достаточной опоры в материале, представленном в тексте. Ассоциация, которую читатель не может ни проигнорировать, ни объяснить, возможно, является механизмом, позволяющим вызывать любопытство и беспокойство у читателей, и в том числе у тех, мнения которых были процитированы в главе I.

## **Б. Карамазовщина**

Связь, установленная между двумя уходами, служит нескольким целям. Она подчеркивает ритмический повтор Алешиных встреч с братьями. Она может пробудить в памяти рядового читателя элементы текста, общие для обоих эпизодов: слово “довольно”, решительно завершающее сцену, следующие за ним сомнения, самообвинения Ивана и Мити, Алешину спешку, страстность и глубокую печаль всех трех братьев. Но прежде всего, благодаря этой ассоциации возникает аналогия между Иваном и Митей, которую большинство читателей в противном случае скорее всего и не заметило бы. Эта аналогия, подкрепленная многими деталями, по большей части забытыми читателем, вводится при помощи авторской подсказки и пополняет всю совокупность свойств, присущих обоим братьям.

Одно из этих свойств сконцентрировано в прилагательном “подлый” и еще более в существительном “подлец”. Митя сам называет себя низким и подлым (Т. 14. С. 99, 101; Т. 15. С. 27). Катерина Ивановна называет его подлецом (Т. 14. С. 141) и Митя соглашается: “Да, я подлец! Несомненный подлец <...> Все равно, плакал или нет,

все равно подлец!” (Т. 14. С. 143). Повторение этого слова в комментарии Мити подчеркивает его в устах Катерины Ивановны.

Слово “подлец” еще свежо в памяти читателя, когда Федор Павлович употребляет его по отношению к Ивану: “Подлец твой Иван! <...> сторожит меня, чтоб я не женился, а для того наталкивает Митьку, чтобы тот на Грушке женился <...> (будто бы я ему денег оставлю, если на Грушке не женюсь!), а с другой стороны, если Митька на Грушке женится, так Иван его невесту богатую себе возьмет, вот у него расчет какой! Подлец твой Иван!” (Т. 14. С. 158). И Иван сам говорит “Я подлец”, когда чувствует, что покинул своего отца в смертельной опасности (Т. 14. С. 255).

Эти две грани подлости Ивана — денежный расчет и отказ от нравственных ценностей — еще более очевидны в Мите, разрыв которого с отцом, как и со своей невестой, связан в первую очередь с деньгами. Деньги нужны Мите и вообще для независимости, и, особенно, чтобы увезти Грушеньку.

Митя и Иван — не единственные подлецы в этой семье. Федор Павлович говорит Алеше: “Я тебя и без коньяку люблю, а с подлецами и я подлец. <...> Все подлецы!” (Т. 14. С. 159). Читатель впервые сталкивается с этим ключевым словом, когда узнает, как Федор Павлович распорядился состоянием своей первой жены, и затем когда Смердяков “доказывает” опровержение христианства и Григорий говорит: “Подлец он, вот он кто!” (Т. 14. С. 118). В обоих — и в Иване, и в Мите — денежная нечистоплотность и отказ от нравственных ценностей проявляются очень ярко.

Свойство, присущее этим Карамазовым, становится свойством семьи, частью всей совокупности ее свойств; некоторые из них кристаллизуются в символы; все вместе они и образуют карамазовщину.

Еще один элемент этой совокупности — сладострастие, так описанное Ракиным: “Тут влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит. Певец женских ножек, Пушкин, ножки в стихах воспевал; другие не воспевают, а смотреть на ножки не могут без судорог. Но ведь не одни ножки...” (Т. 14. С. 74).

Эта связь сладострастия с ногами возникает несколько раз. Федор Павлович заявляет, что старец Зосима тоже был большой охотник девушек исповедовать, еще и танцевал бы с ними, если бы ноги не заболели. Катерина Ивановна кланяется в ноги Мите, а Митин девиз саморазрушения через сладострастие — “вверх пятаями”.

Кульминация первой Митиной “эскапады” в Мокром наступает, когда Грушенька “позволила ему свою ножку поцеловать, а более ничего

не позволила” (Т. 14. С. 364). В трех главах, названных “Исповедь горячего сердца”, Митя присоединяет к своему сладострастию еще два ключевых понятия — кровь и насекомых. Насекомые были введены ранее в простом сравнении, относящемся к Федору Павловичу; “развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое” (Т. 14. С. 86); но далее это слово взято из стихотворения Шиллера, по поводу которого Митя говорит: «Я тебе хочу сказать теперь о “насекомых”, вот о тех, которых Бог одарил сладострастьем:

Насекомым — сладострастьем!

Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладострастьем буря, больше бури! Красота — это страшная и ужасная вещь!» (Т. 14. С. 99—100).

Здесь кровь и насекомые стоят рядом, как и на следующей странице, где Митя говорит: “Любил жестокость: разве я не клоп, не злое насекомое? Сказано — Карамазов!” (Т. 14. С. 100). Или еще через несколько страниц, где кровь и насекомое сливаются в единый образ, когда Митя думает, как он мог бы овладеть Катериной Ивановной: “Первая мысль была — карамазовская. Раз, брат, меня фаланга укусила, я две недели от нее в жару пролежал; ну так вот и теперь вдруг за сердце, слышу, укусила фаланга, злое-то насекомое, понимаешь? <...> Ведь красавица. Да не тем она красива тогда была. Красива была она тем в ту минуту, что она благородная, а я подлец, что она в величии своего великодушия и жертвы своей за отца, а я клоп. И вот от меня, клопа и подлца, она *вся* зависит, вся, вся кругом, и с душой и с телом. Очерчена. Я тебе прямо скажу: эта мысль, мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления. Казалось бы, и борьбы не могло уже быть никакой: именно бы поступить как клопу, как злому тарантулу, безо всякого сожаления” (Т. 14. С. 105).

Федор Павлович ночью давит тараканов и мечтает так же раздавить Митю (Т. 14. С. 159), и даже брезгливый Смердяков ищет воображаемых тараканов и мух в своем супе (Т. 14. С. 115). Митя просит Алешу раздавить его, как таракана, на что Алеша отвечает со слезами: “Ах, Дмитрий! Давеча эта кровь отца..” (Т. 14. С. 141).

После нападения на Григория в то время, когда был убит Федор Павлович, Митя запачкался в крови. У убитого Федора Павловича окровавлена голова. В продолжение всего судебного процесса «на средне-не залы, близ помещения суда стоял стол с “вещественными доказательствами”. На нем лежали окровавленный шелковый белый халат Федора Павловича, роковой медный пестик, коим было совершено предполагаемое убийство, рубашка Мити с запачканным кровью рукавом, его сюртук весь в кровавых пятнах сзади на месте кармана, в который

он сунул тогда свой весь мокрый от крови платок, самый платок, весь заскорузлый от крови, теперь уже совсем пожелтевший» (Т. 15. С. 92).

Ноги, таким образом, связаны со сладострастной распушенностью, насекомые — со сладострастной порочностью и кровь — со сладострастным насилием; все это вместе составляет триединство, которое является одним из принципиальных компонентов карамазовщины. Подлость и сладострастие объединены как две важнейшие составные части карамазовщины; однако остается неясным, какое отношение все это имеет к Алеше, поступки которого ничего подобного не содержат.

Ракитин выражает эти сомнения и сам отвечает на них в своем первом разговоре с Алешей: “Пусть он и честный человек, Митенька-то (он глуп, но честен); но он — сладострастник. Вот его определение и вся внутренняя суть. Это отец ему передал свое подлое сладострастие. Ведь я только на тебя, Алеша, дивлюсь: как это ты девственник? Ведь и ты Карамазов! Ведь в вашем семействе сладострастие до воспаления доведено. Ну вот эти три сладострастника друг за другом теперь и следят... с ножами за сапогом. Состукнулись трое лбами, а ты, пожалуй, четвертый” (Т. 14. С. 74). Алеша говорит, что понимает сладострастие брата, и Ракитин прибавляет: “Девственник, а уж такую глубину прошел, — я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне — стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор. По отцу сладострастник, по матери юродивый. <...>

Если уж и ты сладострастника в себе заключаешь, то что же брат твой Иван, единоутробный? Ведь и он Карамазов. В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и юродивые!” (Т. 14. С. 74—75).

Когда Алеша соглашается: “Я и сам Карамазов”,<sup>2</sup> он подчеркивает нечто важное в себе самом и в карамазовщине, а именно: что сго природе присущи и подлость, и сладострастие, и что карамазовщина включает то, что Ракитин называет юродством.

Это не болезнь мозга, которую наши психиатры называют слабоумием; это полное самозабвение и детское своеволие, которые позволили Достоевскому в записной книжке назвать Алешу идиотом еще до того, как он дал ему имя своего умершего сына и Алексея Человека Божия; последний избрал путь бедности и самоотречения в духе традиции, идущей от древнегреческого кинизма. Русская традиция приписывала юродивым священную и часто пророческую силу.<sup>3</sup>

Алешу называет юродивым не только Ракитин, но и Катерина Ивановна (Т. 14. С. 175) и, с помощью своеобразной “отрицательной подсказки”, сам повествователь: “Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток” (Т. 14. С. 24).

Это утверждение, казалось бы, противоречит высказыванию Раки-тина о юродстве Алеши. Но так же, как изощренный политик никогда не станет упоминать имя своего противника, изощренный романист не станет вводить в произведение идеи, даже отрицая их, если он хочет исключить их из поля зрения читателя. По сути, отрицательное сравнение — один из самых примитивных литературных приемов; поскольку сама возможность совершить ошибку убедительнее демонстрирует наличие сходства или аналогии, чем простая констатация. Отрицательные сравнения часто встречаются в детском фольклоре, в анекдотах, есть они и в былинах: “То не быстрый сокол пролетел, то проскакал, промчался мимо старый казак, могучий богатырь, Илья Муромец”.

Предположив, что читатель может принять Алешу за юродивого, Достоевский подсказывает ему мысль о юродстве Алеши.

В этом романе с юродством более всего ассоциируется детство. Юродивая мать Алеши, кликуша, представлена с Алешей перед Богородицей с Младенцем — мать и ребенок перед Матерью и Ребенком — в эпизоде, к которому мы обратимся в другой связи. Сам Алеша любит детей и понимает их. Иван тоже любит детей — больше, чем все остальное человечество, и обращает внимание на то, что “жестокис люди, страстные, плотоядные, карамазовцы, иногда очень любят детей” (Т. 14. С. 217). Поворотной точкой Митиной жизни является сон о ребенке, его сердце “горит от идеала Мадонны” (Т. 14. С. 100). Сам Федор Павлович связан с юродивой Лизаветой Смердящей, и ее ребенок Смердяков оказывается связан с умирающим и отверженным ребенком, Илюшей (Т. 14. С. 480).

Эти связи не статичны. Однако в настоящей главе будет представлена только статичная модель, которую я постараюсь привести в движение в последующих главах.

К совокупности признаков карамазовщины, помимо подлости, сладострастия и юродства, необходимо добавить четвертый признак — жажду жизни. Алеша горячо соглашается с Иваном, когда тот говорит об этой жажде: “<...> не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой жнщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить <...> Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлюю, особенно поэты. Черта-то она отчасти карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит, но почему же она подлая? Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который

давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем” (Т. 14. С. 209—210).

Это качество, которое Иван признает в себе и в Алеше, возможно, столь же сильно проявляется у Федора Павловича, в котором сладострастие и подлость соединяются с жадной жизни: “Теперь я пока все-таки мужчина, пятьдесят пять всего, но я хочу и еще лет двадцать на линии мужчины состоять, так ведь состареюсь — поган стану, не пойдут они ко мне тогда доброю волей, ну вот тут-то денежки мне и понадобятся” (Т. 14. С. 157). Деньги здесь играют роль связующего звена, призванного примирить сладострастие с жадной жизни на ее последней стадии — в старости. Смердяков как отрицательный персонаж не так сильно проявляет любовь к жизни, как жалкий страх быть убитым (Т. 14. С. 207, 245). А Митя говорит Перхотину: “Жизнь люблю, слишком уж жизнь полюбил, так слишком, что и мерзко. Довольно! За жизнь, голубчик, за жизнь выпьем, за жизнь предлагаю тост! <...> Я подл, но доволен собой. <...> Благословляю творение, сейчас готов Бога благословить и его творение, но... надо истребить одно смрадное насекомое, чтобы не ползало, другим жизни не портило... Выпьем за жизнь, милый брат! Что может быть дороже жизни! Ничего, ничего! За жизнь и за одну царицу из цариц” (Т. 14. С. 366).

В этих и подобных им эпизодах любовь к жизни связывается со сладострастием, подлостью, юродством в своеобразное целое, которое в сознании читателя романа постепенно становится образом самой Карамазовщины.

## **В. Некоторые методологические проблемы**

Внимательный читатель романа мог бы поставить под сомнение предшествующий анализ карамазовщины на двух основаниях. Его первое возражение могло бы заключаться в том, что свойства карамазовщины распределены между персонажами. Федор Павлович — не весь сладострастие, Алеша — не весь юродство, Иван — не весь любовь к жизни и Митя — не отъявленный подлец. Равным образом, ноги Грушеньки, обращение Максимова со своей хромой женой, как и его поведение, вроде бы вводят их в круг сладострастников. Подлецами названы Раки-тин, Муссялович и Илюша, а Лиза, послав через Алешу письмо Ивану, нарочно прищемляет дверью свой палец и сама о себе говорит: “Подлая, подлая, подлая, подлая” (Т. 15. С. 25).

С другой стороны, можно сказать, что “Братья Карамазовы” — не аллегория, в которой определенные персонажи связаны исключительно

но с определенными свойствами характеров, и определенные свойства характеров присущи исключительно определенным персонажам. Делались попытки различным образом понять роман как аллгорию, Алешу назвать воплощением христианства, Ивана — воплощением социализма.

Подобные попытки игнорируют иерархическое распределение этих свойств, которое является главным признаком, отличающим роман от аллгории. Алеша описывает эту иерархию, отражающую степень причастности персонажа определенному свойству, когда он краснеет от рассказа Мити, и объясняет: “Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты.

— Ты-то? Ну, хватил немного далеко.

— Нет, не далеко, — с жаром проговорил Алеша. (Видимо, эта мысль давно уже в нем была.) — Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это все одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю.

— Стало быть, совсем не вступать?

— Кому можно — совсем не вступать.

— А тебе — можно?

— Кажется, нет” (Т. 14. С. 101).

Данный отрывок дает четкую картину иерархии чувственности. Персонажи романа могут быть размещены на этой лестнице приблизительно таким образом: Федор Павлович на последней ступеньке или почти на последней, Митя на тринадцатой, еще ниже быть может, Иван, Грушенька, Снегирев, Ферапонт, Смердяков, Ракитин — именно в таком порядке; Алеша — на первой ступеньке. Позиции в данной иерархии изменяются по мере развития действия романа.

Таким образом, в самом жанре этого романа заложена способность определенных карамазовских свойств выплескиваться в другие характеры и способность Карамазовых вмещать в себя карамазовские свойства в различных пропорциях вместе со многими не-карамазовскими свойствами, четыре из которых будут обсуждаться в четырех следующих разделах.

Второе возможное возражение относительно определения карамазовщины, данного в этой главе, более серьезно, чем первое. В своих красноречивых похвалах жизни и любви к жизни Митя упомянул смрадное насекомое, которое он должен убить. Это смрадное насекомое — он сам, а гимном жизни он замышлял обмануть Перхотина, чтобы тот вернул пистолеты, с помощью которых Митя планирует совершить свое давно задуманное самоубийство. Задолго до этого, когда Катерина Ивановна поклонилась ему, Митя рассказывает, как он “вынул шпагу и хотел было тут же заколоть себя, для чего — не знаю, глупость была страшная, конечно, но, должно быть, от восторга. Понимашь ли ты,

что от иного восторга можно убить себя <...>” (Т. 14. С. 106). Наме- рение покончить с собой после совершения убийства более определен- но и обдуманно. Подобным же образом восторженный гимн Ивана жизни, порядку вещей и клейким распускающимся листочкам преры- вается следующим замечанием, недвусмысленно говорящим о само- убийстве: “Впрочем, к тридцати годам, наверно, брошу кубок, хоть и не допью всего и отойду... не знаю куда...” Совершает самоубийство и Смердяков, хотя им владеет страх смерти.

Эта тяга к самоубийству, представленная в трех важнейших персона- жах, кажется диаметральной противоположностью любви к жизни, ко- торую я включил в число свойств карамазовщины. Такое сосущество- вание противоположностей не свидетельствует о том, что я нечто упу- стил из вида, или о небрежности Достоевского; Ипполит Кириллович, прокурор, так рассуждает об этом парадоксе: “Обыкновенно в жизни бывает так, что при двух противоположностях правду надо искать посе- редине; в настоящем случае это буквально не так. Вероятнее всего, что в первом случае он был искренно благороден, а во втором случае так же искренно низок. Почему? А вот именно потому, что мы природы широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные про- тивоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, без- дну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зло- вонного падения” (Т. 15. С. 129).

Присутствие противоположностей, таким образом, само по себе яв- ляется составной частью карамазовщины; здесь оно дано в виде под- сказки автора; однако читателям предоставляется самостоятельно на- блюдать его в образах Мити, Ивана и Смердякова.

Другие свойства этих образов также сосуществуют с диаметрально противоположными им.

Подлость и забота о деньгах сосуществуют: в Иване — с гордостью и незаинтересованностью в богатстве, с несколько даже таинственной гордостью, которую Миусов приписывает ему; в Мите — с гордостью, которая подчеркнута в его первоначальных отношениях с Катериной Ивановной; в Федоре Павловиче — с уязвленной гордостью, которая толкает его к шутовству, а затем заставляет гордиться собственным бес- честием; в Смердякове — с презрением ко всему вокруг.

Со сладострастием соседствует интеллектуальный голод — домини- рующий у Ивана, отнюдь не чуждый Федору Павловичу и подчеркнутый у Алеши. Наконец, диаметральной противоположностью юродст- ва с чертами детскости является дух сопротивления, мятежа, восста- ния, который также во многих отношениях связан с детскостью. Бунт Ивана против мира становится темой целой главы, и Алеша ему сочув- ствует; Смердяков восстает против общества, а Федор Павлович — против приличий, когда разговаривает с монахами.

Таким образом, карамазовщина — это не только отвлеченная сово-

купность свойств, структурированных и организованных иерархически, но также особое единство личности, в котором сосуществуют казалось бы несовместимые человеческие свойства.

Более того, в романе содержится попытка сделать карамазовщину некой мировой силой, создающей особое напряжение, а не просто конгломератм разрозненных свойств. Алеша говорит Лизе: «Братья губят себя <...> отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут “земляная карамазовская сила”, как отец Паисий намеренно выразился, — земляная и неистовая, необделанная <...> Знаю только, что и сам я Карамазов...» (Т. 14. С. 201).

Эта сила может обладать той инерцией разрушения, о которой говорит здесь Алеша, или быть проявлением любви к жизни, как в разговоре Алеши с Иваном: «С таким адом в груди и в голове разве это (любовь — Р. Б.) возможно? <...> а если нет, то убьешь себя сам, а не выдержишь!»

— Есть такая сила, что все выдержит! — с холодной уже усмешкою проговорил Иван.

— Какая сила?

— Карамазовская... сила низости карамазовской.

— Это потонуть в разврате, задавить душу в растлении, да, да?

— Пожалуй, и это... только до тридцати лет, может быть, и избегну, а там...

— Как же избежешь? Чем избежешь? Это невозможно с твоими мыслями.

— Опять-таки по-карамазовски.

— Это чтобы “все позволено”? Все позволено, так ли, так ли?» (Т. 14. С. 239—240).

Таким образом, карамазовщина вырастает из некоторой совокупности свойств в движущую силу романа, воздействующую на Карамазовых и на тех, кто их окружает. Недаром прокурор стремится придать понятию карамазовщины смысл, выходящий далеко за рамки того, о чем непосредственно повествуется в романе, рассуждая: “В самом деле, <...> что такое это семейство Карамазовых, заслужившее вдруг такую печальную известность по всей даже России? Может быть, я слишком преувеличиваю, но мне кажется, что в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества <...>” (Т. 15. С. 125).

Благодаря множеству таких подсказок и содержащимся в тексте многочисленным ассоциациям, представляемым читателю, карамазовщина оказывается громадным массивом внутри романа и даже во внероманном мире, инерционной, парадоксальной силой, опирающейся на неустойчивые, вступающие в противоречие представления — интеллект и сладострастие, подлость и гордость, любовь к жизни и саморазрушение, юродство и бунт. Из этого центра карамазовщина разрастается в

сложную, запутанную совокупность свойств — структуру, сосуществующую с другими структурами, также имеющими устойчивые признаки и соприкасающимися с карамазовщиной общими гранями.

## Г. Черт

Как сама карамазовщина, так и пограничные с ней представления возникают и за счет авторских подсказок, и за счет совокупностей ассоциаций; но одно из таких представлений кристаллизуется в отдельный образ, подобно тому, как это имеет место в аллегории, хотя вместе с тем оно выходит за пределы конкретного персонажа, как того и следовало ожидать в романе. Это представление затрагивает великого инквизитора, Смердякова, Ферапонта, Ивана, Лизу, Ракитина, Федора Павловича, Миусова и, в меньшей степени, большинство других персонажей книги. Центральный, аллегорический персонаж в этой совокупности — *черт*. Великий инквизитор, который во многих отношениях находится к нему ближе всего, называет его “страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия”. (Т. 14. С. 229).

Эта характеристика намечает пограничную область между карамазовщиной и чертовщиной. Иван снова и снова отрицает существование черта (Т. 14. С. 124; Т. 15. С. 72, 117). Склонность Ивана и Мити к самоистреблению уже обсуждалась, как и самоубийство Смердякова. Великий инквизитор, по словам Ивана, “видит, что надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения, а для того принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению” (Т. 14. С. 238), хотя такой образ действий приносит ему самому страдания, которых иначе можно было бы избежать. Подразумеваемая связь между ложью и небытием понятна. Подобно тому, как хозяин Гулливера в стране гуигнгнмов считал, что ложь — это утверждение о том, чего нет, в романе Достоевского дух небытия есть ложь и “отец лжи”<sup>4</sup>; именно его имеет в виду Федор Павлович, когда говорит: “А лгал я, лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно”. (Т. 14. С. 41). Большинству персонажей ложь доставляет удовольствие; Лиза, ее мать, Коля и старец Зосима говорят о лжи как о грехе.

Более важный аспект небытия воплощает желание Lise Хохлаковой сжечь дом:

— <...>Я просто не хочу делать доброе, я хочу делать злое <...>

— Зачем делать злое?

— А чтобы нигде ничего не осталось. <...> Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это

очень приятно” (Т. 15. С. 22).

Жестокость связана с этим всеразрушением и логически, и тематически. Показывание пальцами возвращается на следующей странице отрезанными пальчиками стонущего ребенка или, несколько позже, Лизиным пальцем, который она прищемила дверь в приступе детского самоуничтожения; Алешиным пальцем, прокушенным до кости ребенком; шестипалостью умершего сына Григория, проклятого им.

Сладости ассоциируются с жестокостью еще более драматично, чем пальцы. Смех Федора Павловича и его любовь к сладкому и послеобеденному коньячку изображены одновременно (Т. 14. С. 113). Иван Карамазов рассказывает, как турки “ласкают младенца, смеются, чтоб его рассмешить, им удается, младенец рассмеялся. В эту минуту турок наводит на него пистолет в четырех вершках расстояния от его лица. Мальчик радостно хохочет, тянется ручонками, чтоб схватить пистолет, и вдруг артист спускает курок прямо ему в лицо и раздробляет ему голову... Художественно, не правда ли? Кстати, турки, говорят, очень любят сладкое” (Т. 14. С. 217).

Алеша поражен этим, потому что, слушая Ивана, он ест вишневое варенье. Девятью страницами ранее его предложил Алеше Иван и добавил: “Здесь есть. Помнишь, как ты маленький у Поленова вишневое варенье любил?” И Алеша ответил: “А ты это помнишь? Давай варенья, я и теперь люблю” (Т. 14. С. 208).

Позже в романе Lise Хохлакова мечтает о том, что будет есть сладости несмотря на нищету вокруг (Т. 15. С. 21), и рассказывает о еврее, который взял четырехлетнего ребенка и “сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?” (Т. 15. С. 24).

Алеша не отвечает, но на этой же странице сладости в его устах символизируют садизм, когда он говорит, что Иван не насмеялся над Лизой, потому что Иван сам “может, верит ананасному компоту. Он тоже очень теперь болен, Lise.

— Да, верит! — засверкала глазами Лиза”.

Пальцы и сладости здесь становятся частью совокупности признаков, объединяющих детей с дьявольской жестокостью, которая провоцирует бунт Ивана, искушает Алешу, заставляет Смердякова вешать котов и учить Илюшу мучить собак, давая им иглу в хлебе. Переживание этой дикой жестокости возвращает к теме небытия, когда Иван пародирует слова “s’il n’existait pas Dieu, il faudrait l’inventer” (Т. 14.

С. 213—214) в утверждении “Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию” (Т. 14. С. 217), а ему вторит сам черт в его галлюцинации: “Сатана sum et nihil humanum a me alienum puto” (Т. 15. С. 74). Эта сторона дьяволизма отдельно воплощена в чертях, задача которых — пытаться. Об этих младших мифологических персонажах русского фольклора Федор Павлович говорит: “Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть?” (Т. 14. С. 23). Отец Ферапонт общается с этими тварями и изгоняет их, как и Лиза Хохлакова и даже Алеша. Лиза считает “ужасно важным”, что Алеша мог, как и она, во сне вызывать и изгонять чертей (Т. 15. С. 23).

Эта способность быть видимыми некоторым людям свойственна и самому дьяволу, и чертям. Великий инквизитор и Иван обозначают подобное существо простым и загадочным местоимением. Инквизитор говорит Христу: “Мы давно уже не с тобой, а с *ним* “. А Иван обвиняет Алешу в тайном присутствии и подглядывании, хватая его за плечо:

— Ты был у меня ночью, когда он приходил... Признавайся... ты его видел, видел? <...>

— Разве ты знаешь, что он ко мне ходит? Как ты узнал, говори!

— Кто *он* ? Я не знаю, про кого ты говоришь, — пролепетал Алеша уже в испуге” (Т. 15. С. 40).

Сам черт сообщает Ивану об этом диалоге, и Иван ссылается на него, когда видит брата:

“...А ведь я знал, что он повесился.

— От кого же?

— Не знаю от кого. Но я знал. Знал ли я? Да, он мне сказал. Он сейчас еще мне говорил <...>

— Кто *он* ? — спросил Алеша, невольно оглядевшись кругом” (Т. 15. С. 85).

Эта загадочность *черта* воплощена в слове “тайна” — одном из искушений, которые ждали Христа в пустыне. Таинственно явление черта и разговор его с Иваном, и так же, как жестокость кристаллизуется в фигурах чертей, тайна кристаллизуется в фигурах убийцы, который посещает старца Зосиму, и каторжника Карпа, который, возможно, был отцом Смердякова. Тайна окутывает черта и эти две почти аллегорические фигуры и распространяется на Смердякова, чье происхождение не вполне ясно и чуть-чуть жутковато, чье присутствие вызывает беспокойство, чьи побуждения темны, а встречи с другими людьми не случайны, как это будет показано в главах, посвященных причинно-следственной и повествовательной структурам.

Традиционное восприятие Смердякова как двойника Ивана подкреп-

лено присущей обоим таинственностью. Никто не знает ни почему Иван приехал в город, ни когда он уедет. Его политические и религиозные взгляды неясны. Трудно сказать, всерьез ли написана его статья о церковном суде. Неожиданно сдержанно и скромно ведет он себя с духовными лицами. Алеша называет его загадкой, сфинксом; его разговор с Алешей и последующий уход представляются Алеше странными.

Загадочность Ивана главным образом просто декларируется: его приезд в город может быть объяснен, например, присутствием здесь Катерины Ивановны. Его поведение и речи становятся странными лишь в последующих частях книги. Великий инквизитор столь же загадочен, как и его создатель и двойник, и загадочность вновь приписана ему главным образом через недоуменную реакцию Алеши на рассказ Ивана.

Подобным же образом непонятны поступки Федора Павловича и Миусова — но по причинам, о которых будет сказано в другой главе.

Эта таинственная сторона дьяволизма, так же как вопрос о бытии/небытии черта и его жестокости соединяются со смехом, когда Федор Павлович спрашивает Ивана:

“ — <...> есть Бог или нет? Я в последний раз!

— И в последний раз нет!

— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Черт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А черт есть?

— Нет, и черта нет” (Т. 14. С. 124).

Сатанинский смех эхом отдается во всем пространстве романа, поэтому никакое цитирование не может быть исчерпывающим. Дьявол смеется, когда говорит Богу: “Предай его (Иова — Р. Б.) мне и увидишь, что возропшет раб Твой и проклянет Твое имя” (Т. 14. С. 264). В конце своего первого появления Lise Хохлакова “закрыла лицо рукой и рассмеялась ужасно, неудержимо, своим длинным, нервным, сотрясающимся и неслышным смехом. <...>

— <...> Алеша, может быть, прав, очень прав, что не хочет к такой смешной ходить” (Т. 14. С. 55). Когда она появляется в следующий раз, описан ее голосок — “надрывчатый, точь-в-точь такой, когда ужасно хочется засмеяться, но изо всех сил перемогаешь смех” (Т. 14. С. 165); и позднее она “все смеялась своим нервным мелким смешком” (Т. 14. С. 168).

Ракитин с усмешкой здоровается с Алешей во время их первой встречи в романе. Он насмехается над отчаянием Алеши, когда тот переживает позор Зосимы; он открыто смеется, склоняя Алешу к посещению Грушеньки, а у нее смеется злобно и оскорбительно. Иван, Смердяков, Федор Павлович, Катерина Ивановна и Снегирев также смеются особенным, дьявольским смехом. Даже Алешин смех может быть признаком зла: он усмехается, “сам не зная чему”, во время встречи с Lise в монастыре, и так же необъяснимо смеется, получив от нее любовное

письмо. Он “криво усмехается”, когда говорит Ракитину, что восстает не против Бога, а против Его мира. К теме смеха я еще вернусь.

Черт объясняет, что его смех, жестокость, таинственность и небытие — это часть его роли как “обязательного минуса”, чье исчезновение означало бы конец всего (Т. 15. С. 77), но даже отождествляющий себя с космической силой черт представлен ничтожным, мерзким человеком, обнищавшим, сильно простуженным, нелепо рассуждающим; Иван дважды называет его ослом. Эту сторону дьяволизма отражает фигура Смердякова, чьи наружность и мысли одинаково мерзки, чье имя связано с экскрементами, кого постоянно называют ослом, а однажды — банной мокротой. Это свойство Смердякова объединяет его с Ракиным. Митя говорит Ракину: “<...> все настоящие русские люди философы, а ты хоть и учился, а не философ, ты смерд” (Т. 15. С. 28). Грушенька отделяет Ракина от Алеши, говоря ему: “Ты гриб, а он князь” (Т. 14. С. 316).

Большая или меньшая мера самоистребления, небытия, лжи, жестокости, таинственности, смеха, отталкивающих черт внешности и мышления объединяет Ивана, Смердякова, Lise, великого инквизитора, Ракина и Федора Павловича между собой и с фигурой *черта* в его условных воплощениях — таинственном посетителе старца Зосимы, Карпе и злобных чертях. Некоторые из этих персонажей и этих свойств имеют наряду с этой и другие связи. Например, Иван — Кармазов, и самоистребление — свойство кармазовщины, но накопление свойств в данном случае создает представление именно о дьяволизме.

Кроме этих, которые могут быть названы личными, дьяволизм включает в себя совокупность свойств, которую лучше всего назвать социальной. Великий инквизитор представляет эту совокупность, когда спрашивает Христа именем дьявола: «Знаешь ли ты, что пройдут века и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть, нет и греха, а есть лишь только голодные. “Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!” — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушится храм Твой. На месте храма Твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня» (Т. 14. С. 230).

Знамя, провозвещенное великим инквизитором как знамя будущего — это знамя хлеба земного, которому Христос противопоставляет хлеб небесный, когда дьявол предлагает Ему превратить камни в хлеб.<sup>5</sup> Великий инквизитор тоже был святым, он жил в пустыне, питаясь акридами и кореньями, и его аскетизм пародируется тем, как Ферапонт наслаждается постом:

“ — А грузди? — спросил вдруг отец Ферапонт <...>. Я-то от их хлеба уйду, не нуждаясь в нем вовсе, хотя бы и в лес, и там груздем проживу или ягодой, а они здесь не уйдут от своего хлеба, стало быть, черту связаны” (Т. 14. С. 153).

Три других персонажа проявляют особый интерес к еде: Раkitин и Федор Павлович наслаждаются ею, а главное достоинство Смердякова состоит в умении готовить уху и кулебяки для Федора Павловича. Напомним, что, как отмечено выше, сладкая пища в романе всегда связана с чувственной жестокостью дьяволизма.

Сама же башня ассоциируется с дьявольским разрушением; через две страницы после упоминания о ней великий инквизитор показывает дьявола, побуждающего Христа броситься с “вершины храма”; ранее Алеша описывает лестницу безнравственности; а Митя описывает свое собственное падение, такое, что “если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятаями” (Т. 14. С. 99); рождение и смерть Смердякова и его эпилептические припадки связаны с образами карабканья вверх и падения, так же как и Митино карабканье в отцовский сад и из отцовского сада с мыслью об убийстве напоминает то, как ранее через этот же забор карабкалась Лизавета Смердящая (Т. 14. С. 92, 245, 356; Т. 15. С. 44).

Но Вавилонская башня — не просто часть совокупности образов карабканья вверх и падения. Уже с самого начала в романе она становится символом социализма и атеизма: “ибо социализм есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю” (Т. 14. С. 25).

Эта связь между атеизмом и социализмом возникает у Алеши после того, как он выслушивает “Легенду о великом инквизиторе”, в которой личность Ивана, ее проекция — великий инквизитор и, в свою очередь, его проекция — дьявол при разной степени их реальности выдвигают тезис о том, что один разум при отсутствии веры в Бога приводит к идее социализма во имя блага человечества. Раkitин и Миусов также сочетают атеизм с социализмом.

Франция и все французское связаны в романе с социализмом и атеизмом. Безвкусный пародийный черт, который является Ивану, то и дело вставляет в речь французские фразы, и он же не знает, существует ли Бог. Миусов тесно связан с Францией, знал Бакунина и Прудона, любит вспоминать революцию 1848 года. Федор Павлович рассуждает о Дидро и Прудоне, имя Lise — французское, а Смердяков, который не говорит по-французски, готовит в подражание французской кухне, мечтает бежать во Францию и говорит: “В двенадцатом году было на Россию великое нашествие императора Наполеона французского первого, отца нынешнему, и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе” (Т. 14. С. 205).

Атеизм, социализм и бунт, все вместе воплощенные в субаллегогри-

ческом образе великого инквизитора, сливаются с самоуничтожением, небытием, лживостью, жестокостью, таинственностью, смехом и мерзостью, воплощенными в аллегорических образах второго плана — в образах таинственного посетителя, Карпа и жестоких чертей и в конце концов рождают представление, которое кристаллизуется в образ *черта*. Для некоторых читателей это представление оказалось настолько мощным, что они восприняли всю книгу как своеобразную форму поклонения дьяволу. Другие же читатели слабо восприняли представление, объединяющее всю указанную выше совокупность свойств, и уделили мало внимания дьяволизму, воплощающему ее; однако именно черт и дьяволизм — определяющие узлы структуры внутритекстовых связей романа.

## Д. Шут

Совокупности ассоциаций порождают и три других представления, которые граничат с карамазовщиной и дьяволизмом, но, в отличие от них, не даны в сфокусированном виде — как черт или семья Федора Павловича.

Первое из этих новых представлений вырастает отчасти на почве ассоциаций между фигурами Федора Павловича и Максимова. Они тяготеют друг к другу без видимой причины (Т. 14. С. 84), а Иван переносит на Максимова свою сыновнюю ненависть к отцу, когда отпихивает его от отцовской коляски. И Максимова, и Федору Павловичу дают пощечины; их колотят несколько раз. Обоими — Максимовым и Федором Павловичем — командовали жены, обоим изменяли. Максимов связан с фон Зоном с помощью подсказки, исходящей от Федора Павловича, тогда как самого Федора Павловича связывают с фон Зоном общие для них похотливость, убийство при постыдных обстоятельствах и суд. Кроме того, и Максимов, и Федор Павлович врут (Т. 14. С. 38: “некстати иногда вру”; Т. 14. С. 378: “он все врет”).

Сравним, например, истории, которые рассказывает Федор Павлович в келье старца Зосимы с историями, которые рассказывает в Мокром Максимов. Максимов рассказывает следующие пять анекдотов:

1. После мазурки польские паненки прыгают на колени к уланам, и назавтра уланы делают им предложение.

2. Я был женат на хромой женщине. Она скрывала от меня этот факт. Я думал, что она подпрыгивала от веселости.

3. Моя вторая жена сбежала с одним мусью со всей моей собственностью.

4. Я — тот Максимов, которого высек Ноздрев в “Мертвых душах”.

5. Я был высечен за образование мое, за то, что процитировал

эпиграмму Пирона (Т. 14. С. 379—382).

Федор Павлович также вспоминает Пирона (Т. 14. С. 124) и рассказывает старцу Зосиме анекдоты, весьма похожие на анекдоты Максимова; позднее кажется, что в анекдотах Максимова воскрес сам Федор Павлович, наподобие фон Зона. Напомним анекдоты Федора Павловича. Первый из них не может быть упрощен, приводим его полностью.

1. «Я к нему (исправнику — Р. Б.) прямо, и знаете, с развязностью светского человека: “Господин исправник, будьте, говорю, нашим, так сказать, Направником!” — “Каким это, говорит, Направником?” Я уж вижу с первой полсекунды, что дело не выгорело, стоит серьезный, уперся: “Я, говорю, пошутить желал, для общей веселости, так как господин Направник известный наш русский капельмейстер, а нам именно нужно для гармонии нашего предприятия вроде как бы тоже капельмейстера...” <...> “Извините, говорит, я исправник и каламбу-ров из звания моего строить не позволю”» (Т. 14. С. 38).

2. Второй анекдот — это тоже заведомо нелепый анекдот о том, как Федор Павлович будто бы назвал жену влиятельного лица “щекотливой женщиной” и был спрошен: “А вы ее щекотали?”

3. При дворе Екатерины Великой Дидерот отрицал Бога и был чудесным образом обращен в веру.

4. Святому чудотворцу отрубили голову за веру, он встал, поднял свою голову и долго шел, неся ее в руках и “любезно ее лобызаше”<sup>6</sup> (Т. 14. С. 39—42).

Параллели очевидны; экзальтация, самоуничужение, агрессивный стыд, почти намеренные faux pas, знаменитый француз в нелепом русском окружении и, сверх всего, игривое пренебрежение правдоподобием. Федор Павлович объясняет, что эта склонность к пустой болтовне, вранью в нем с юности, “как я был у дворян приживальщиком и приживанием хлеб добывал. Я шут коренной, с рождения...” (Т. 14. С. 39). Максимов тоже в Мокром ведет себя как приживальщик: «Развешивал ее (Грушеньку) очень и “старикашка”, как называла она Максимова. Он поминутно подбегал целовать у нее ручки “и всякий пальчик”, а под конец проплясал еще один танец под одну старую песенку, которую сам же и пропел. В особенности с жаром подплясывал за припевом:

Свинушка хрю-хрю, хрю-хрю,  
Телочка му-му, му-му,  
Уточка ква-ква, ква-ква,  
Гусынька га-га, га-га.  
Куручка по сеньюшкам похаживала,  
Тюрю-рю, рю-рю, выговаривала,  
Ай, ай, выговаривала!

— Дай ему что-нибудь, Митя, — говорила Грушенька, — подари ему, ведь он бедный» (Т. 14. С. 397).

Эта бедность соответствует прежнему положению Федора Павловича: «Федор Павлович, например, начал почти что ни с чем, помещик он был самый маленький, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщики, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами. И в то же время он все-таки всю жизнь свою продолжал быть одним из бестолковейших сумасбродов по всему нашему уезду» (Т. 14. С. 7).

Подобная иррациональность поведения — это все то же полное пренебрежение правдоподобием, характерное для анекдотов Максимова и Федора Павловича. Максимов не может быть фон Зоном, но утверждение Федора Павловича, что он и есть фон Зон, вовлекает их обоих — и Федора Павловича, и Максимова — в этот абсурд. Проницательность Федора Павловича проявляется в его способности проникать сквозь уровень здравого смысла до уровня функционального абсурда, на котором трясущаяся бороденка указывает истину, имена перестают быть именами, и кругом господствует бессмыслица. Федор Павлович так описывает другого шута: «<...> он лжет, вот черта. Иной раз так налжет, что только дивишься, зачем это он. Налгал третьего года, что жена у него умерла и что он уже женат на другой, и ничего этого не было, представь себе: никогда жена его не умирала, живет и теперь и его бьет каждые три дня по разу. <...> Видишь: ему на бороду надо глядеть; <...> Коли бороденка трясется, а сам он говорит да сердится — значит ладно, правду говорит, хочет дело делать; а коли бороду гладит левою рукой, а сам посмеивается — ну, значит надуть хочет, плутует. <...> Он Горсткин, только он не Горсткин, а Лягавый, так ты ему не говори, что он Лягавый, обидится» (Т. 14. С. 253). В этом отрывке иррационализм Федора Павловича проявляется в его владении искусством непоследовательности.

Подобные, отклоняющиеся от нормы, речи и поступки будут рассмотрены далее в разделе о причинности. Здесь же непоследовательность мысли следует поставить в один ряд с враньем, ложной экзальтацией, самоуничижением, агрессивным стыдом и другими свойствами, которые делают *шута* одним из центров внутритекстовой структуры романа. После Федора Павловича главным носителем непоследовательности мысли является госпожа Хохлакова, которая подобно Федору Павловичу впадает в экстаз самоуничижения перед старцем Зосимой и подобно Федору Павловичу умоляет разрешить ее сомнения, сказав ей правду (Т. 14. С. 41, 53). А когда Митя бросается к ней, чтобы просить у нее взаймы, она так встречает его:

“ — Знаю, что по наиважнейшему делу, Дмитрий Федорович, тут не предчувствия какие-нибудь, не ретроградные поползновения на чудеса (слышали про старца Зосиму?), тут, тут математика: вы не могли

не прийти, после того как произошло все это с Катериной Ивановной, вы не могли, не могли, это математика” (Т. 14. С. 347).

В следующем отрывке господство непоследовательности соединено с ложной экзальтацией, которая столь характерна как для мадам Хохлаковой, так и для Федора Павловича.

“ — Ох, милый Алексей Федорович, меня убивают не частности, не Герценштубе какой-нибудь, а все вместе, все в целом, вот чего я не могу вынести” (Т. 14. С. 168). Когда госпожа Хохлакова узнает о страшном и эксцентричном поведении Мити, она восклицает, обращаясь к Перхотину, совершенно не считаясь с хронологией событий:

“ — Боже! Это он старика отца своего убил! <...> Никаких я ему денег не давала, никаких! О, бегите, бегите!.. Не говорите больше ни слова! Спасайте старика, бегите к отцу его, бегите!” И после этого побуждения к немедленному действию она задерживает Перхотина своей болтовней:

“ — <...> придите сказать мне, что там увидите и узнаете... и что обнаружится... и как его решат и куда осудят. Скажите, ведь у нас нет смертной казни? Но непременно придите, хоть в три часа ночи, хоть в четыре, даже в половине пятого... Велите меня разбудить, растолкать, если вставать не буду... О Боже, да я и не засну даже” (Т. 14. С. 404—405).

Для *шута* Достоевского характерен поток сознания, в котором мысль следует за мыслью в соответствии со структурой ассоциаций, а не в причинной последовательности. Позднее госпожа Хохлакова так описывает сцену с Перхотиным: “Он в тот ужасный день меня почти от смерти спас, придя ко мне ночью. Ну, а ваш друг Ракитин приходит всегда в таких сапогах и протянет их по ковру... одним словом, он начал мне даже что-то намекать, а вдруг один раз, уходя, пожал мне ужасно крепко руку. Только что он мне пожал руку, как вдруг у меня разболелась нога” (Т. 15. С. 16). Этот монолог, достойный Федора Павловича или Максимова, содержит скрытые связи, характерные для сознания *шута*, и подлинный объект чувственности — нога — занимает место руки без всякой видимой причины.

Коля Красоткин любит врать, играть какую-нибудь роль, мистифицировать. Но главная причина его выходок — отчаяние и стыд, которые сродни чувствам госпожи Хохлаковой, Федора Павловича или Максимова:

“ — О, Карамазов, я глубоко несчастен. Я воображаю иногда Бог знает что, что надо мной все смеются, весь мир, и я тогда, я просто готов тогда уничтожить весь порядок вещей” (Т. 14. С. 503).

Алеша подчеркивает эту сторону шутовства, когда Коля спрашивает о Снегиреве, который склонен к ложной экзальтации и иногда врет, не шут ли он:

“ — Ах нет, есть люди глубоко чувствующие, но как-то придавлен-

ные. Шутовство у них вроде злобной иронии на тех, которым в глаза они не смеют сказать правды от долговременной унижительной робости пред ними. Поверьте, Красоткин, что такое шутовство чрезвычайно иногда трагично” (Т. 14. С. 483).

Этот трагический аспект шутовства можно связать с его иррационализмом, если вспомнить слова Ивана после признания Алеши, который говорит, что изверга-генерала следует расстрелять, и тут же признается, что сказал нелепость: “Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло. Мы знаем, что знаем! <...> Я ничего не понимаю <...> я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать” (Т. 14. С. 221—222).

Эта необходимость нелепости напоминает о дьяволе — “необходимом минусе”, без которого ничего не могло бы существовать. Дьяволизм — метафизическое неприятие Божественного мира и его порядка, в то время как шутовство — практическое, каждодневное неприятие его во имя собственного “я”, организующего мир на свой лад, но отрицающего здравый смысл, приемлемое с точки зрения общества и религии поведение и впадающего в состояние постоянного стыда и порожденной им экзальтированности.

## **Е. Надрыв**

Это трагическое ощущение нелепости, строго говоря, присуще не столько шутам, подобным Федору Павловичу или Максиму, сколько другой группе персонажей, включающей Ивана, Катерину Ивановну, Лизу, Грушеньку, Митю и Снегирева. Как прежде шутовство, так и это понятие выделено тем, что вынесено в заголовок раздела, но, в отличие от шутовства, первоначально существует благодаря авторской подсказке. “Надрыв” — центральное слово для понимания той совокупности свойств, о которой пойдет речь далее.

Его вводит госпожа Хохлакова, хотя читатель уже подготовлен к нему названием книги четвертой, так же как он был подготовлен к слову “шут” названием главы II книги второй. Госпожа Хохлакова говорит: “<...> это ужасно, это, я вам скажу, надрыв, это ужасная сказка, которой поверить ни за что нельзя: оба губят себя неизвестно для чего, сами знают про это и сами наслаждаются этим” (Т. 14. С. 165). Это определение надрыва показывает, что он граничит с дьяволизмом по линии самоистребления и с шутовством по линии иррациональности. С надрывом непосредственно связана Lise Хохлакова: несколькими строками ниже ее голос назван «надрывчатым» .

Повествователь Достоевского еще сильнее подчеркивает это слово, когда Алеша вступает в гостиную, где находятся Иван и Катерина Ивановна. «Слово “надрыв”, только что произнесенное госпожой Хохлаковой, заставило его почти вздрогнуть, потому что именно в эту ночь, полупроснувшись на рассвете, он вдруг, вероятно отвечая своему сновидению, произнес: “Надрыв, надрыв!” Снилось же ему всю ночь вчерашняя сцена у Катерины Ивановны. Теперь вдруг прямое и упорное уверение госпожи Хохлаковой, что Катерина Ивановна любит брата Ивана и только сама, нарочно, из какой-то игры, из “надрыва”, обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности, — поразило Алешу» (Т. 14. С. 170).

В этом фрагменте Достоевский не только закрепляет в сознании читателя надрыв как центр важной совокупности свойств, но и связывает его с чувством благодарности. Благодарность предполагает сделанное перед этим кем-то добро, и как шутовство есть парадоксальный ответ на бедность и полученные удары, так и надрыв есть парадоксальный ответ на богатство и сделанное добро или по крайней мере на попытку сделать добро. Любовь Катерины Ивановны к Мите связана с деньгами, которые он дал ей, и достигает уровня надрыва, когда полученное ею богатство позволяет ей вернуть Мите деньги и вернуть дополнительную сумму. Подобным же образом надрыв возникает, когда Алеша приходит предложить деньги Снегиреву и вместо благодарности за деньги, которые тому остро необходимы, наталкивается на внезапный отказ. В этом смысле надрыв — полная противоположность шутовства, включающая гордость, богатство, благородство и вечный страх совершить низость, тогда как шутовство включает унижение, бедность, позор и стремление принизить себя. Шут выставляет себя на посмешище для того, чтобы и другие выглядели так же. Надрыв заставляет человека причинять боль себе для того, чтобы сделать больно другим или — более извращенный вариант — сделать больно другим для того, чтобы причинить боль себе.

Эти оппозиции не затемняют того факта, что надрыв и шутовство имеют много общего. Обе совокупности свойств включают такие признаки, как порочность, своенравие, застенчивость, ложную экзальтацию и абсурдность поведения. С подобных связей начинается формирование центральной модели всей структуры внутритекстовых отношений романа. Шутовство и надрыв, можно сказать, лежат на единой оси романа, той его оси, которая делает произведения Достоевского Ветхим Заветом сегодняшних экзистенциалистов; однако они лежат на противоположных концах этой оси, и различные персонажи могут быть расположены на ней в иерархическом порядке, так что Катерина Ивановна окажется на одном ее конце, а Максимов — близко к противоположному. Снегирев расположится ближе к середине, потому что он — шут истеричный. Такие персонажи, как Иван и Федор Павлович, мог-

ли бы располагаться вблизи этой оси — первый вблизи полюса надрыва, второй — шутовства; но они находились бы в ином нежели эта ось измерения, поскольку они одновременно принадлежат и карамазовщине.

Если структура внутритекстовых отношений может быть сведена к подобной модели, то представляется необходимой и вторая ось — под-стать экзистенциалистской оси — ось шутовство—надрыв.<sup>7</sup> На одном конце этой второй оси следовало бы поместить дьяволизм, на противоположном — Божью благодать, последний узел внутритекстовой структуры, о котором я буду говорить.

## **Ж. Божья благодать**

Совокупность свойств, сконцентрированных на полюсе Божьей благодати — благоволения Бога человеку, преобладает в фигурах Алеши, старца Зосимы и его брата Маркела, хотя представлена и во многих других персонажах, меняясь на протяжении романа, что будет рассмотрено в последующих главах. Три отрывка показывают, как повторяющаяся совокупность свойств позволяет ощутить благодать, скрыто и явно присутствующую в романе. Первый отрывок представляет собой рассказ об Алешином детстве: «Кстати, я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, “точно как будто она стоит предо мной живая”. Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка. Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить. Но он редко кому любил поверять это воспоминание» (Т. 14. С. 18).

Второй отрывок — это сцена, в которой брат старца Зосимы Маркел обращается к птичкам: «“Птички Божии, птички радостные, про-

стите и вы меня, потому что и пред вами я согрешил <...> Да, говорит, была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе.” — “Уж много ты на себя грехов берешь,” — плачет, бывало, матушка. “Матушка, радость моя, я ведь от веселья, а не от горя это плачу; мне ведь самому хочется пред ними виноватым быть, растолковать только тебе не могу, ибо не знаю, как их и любить. Пусть я грешен пред всеми, зато и меня все простят, вот и рай. Разве я теперь не в раю?”

И много еще было, чего и не припомнить и не вписать. Помню, однажды вошел я к нему один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: “Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!”» (Т. 14. С. 263).

В третьем отрывке мы видим старца Зосиму вместе с его матерью: “Повела матушка меня одного <...> во храм Господень, в Страстную неделю в понедельник к обедне. День был ясный, и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь Божьи лучи, и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам. Смотрел я умиленно и в первый раз от роду принял я тогда в душу первое семя слова Божия осмысленно” (Т. 14. С. 264).

Существует множество параллелей между этими тремя отрывками. Мать и дитя, живые или изображенные на иконе, слезы, молитва, коленопреклонение, свет и ясность воспоминания, отдаленность во времени, священный огонь — свеча, лампада или фимиам, покой, объятия или освящающее благославление, и, что ярче всего запоминается, косые лучи солнечного света.

Эти косые лучи солнечного света выделены здесь и повторены позднее, потому что они символизируют благодать. В главе “Кана Галилейская” старец Зосима спрашивает Алешу: “А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?” (Т. 14. С. 327), а когда в “Легенде о великом инквизиторе” Христос приходит в Севилью, “Он молча проходит среди их с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила” (Т. 14. С. 226—227).

Это силовое поле благодати еще станет вскоре предметом нашего обсуждения. Здесь достаточно сказать, что солнечный свет тесно связан с благодатью, что объятия и благословение передают благодать и

что в этих четырех отрывках все элементы связаны воедино благодатью.

Упоминание старцем Зосимой “семени слова Божьего” перекликается с эпиграфом к роману: “Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода”. Интересно, что за исключением еще одного-единственного упоминания “крохотного зерна веры”, этот образ отсутствует на первых двухстах пятидесяти восьми страницах и мог бы быть действительно забыт, если бы не был поставлен на более заметное место в книге. Этот стих Евангелия от Иоанна неоднократно приведен полностью (Т. 14. С. 259, 281) и упоминается старцем Зосимой: “Пусть заплачет и он, иерей Божий, и увидит, что сотрясутся в ответ ему сердца его слушающих. Нужно лишь малое семя, крохотное: брось его в душу простолюдина, и не умрет оно, будет жить в душе его во всю жизнь, таиться в нем среди мрака, среди смрада грехов его, как светлая точка, как великое напоминание” (Т. 14. С. 266).

В предсмертных речах старца Зосимы образ света полностью сливается с образом семени. Старец Зосима объясняет, что все повинны во всех грехах, потому что все могли бы “светить злодеям даже как Единый Безгрешный”, но не делают этого, и “даже если ты и светил, но увидишь, что не спасаются люди даже и при свете твоём, то пребудь тверд и не усомнись в силе света небесного; верь тому, что если теперь не спаслись, то потом спасутся. А не спасутся и потом, то сыны их спасутся, ибо не умрет свет твой, хотя бы и ты уже умер. Праведник отходит, а свет его остается” (Т. 14. С. 292). Этот свет, который ведет себя как семя, позволяет двум символам благодати слиться после того, как образ света преобладал в начале романа и образ семени — ближе к его середине.

Подобно карамазовщине, благодать оказывается силой, которая может иметь решающее влияние на человека. В романе говорится, что Алеша избрал Бога, а не социализм, в том числе и потому, что на него “подействовали косые лучи заходящего солнца перед образом, к которому его протягивала его кликуша-мать” (Т. 14. С. 25).

Но в отличие от карамазовщины, которая описана как инертная сила, благодать воздействует посредством откликов, которые она вызывает у других, как в только что приведенном отрывке, или в “ответной любви”, которую пробудил Христос, явившись в Севилье, или в любви верующих к старцу Зосиме, когда он выходил к ним: “Они повергались пред ним, плакали, целовали ноги его, целовали землю, на которой он стоит, вопили, бабы протягивали к нему детей своих, подносили больных кликуш” (Т. 14. С. 29).

В том же абзаце упомянуты многие другие атрибуты старца Зосимы: “сила и слава”, умение узнать тайну человека по его лицу, способность сделать так, чтобы “самое мрачное лицо обращалось в счастливое”, наибольшая любовь к тем, кто “всех более грешен”, дар чудесно-

го исцеления и роль “хранителя Божьей правды в глазах народа”.

Этим даром вызывать ответную любовь обладают не только старец Зосима и Христос, но и Алеша; Миусов говорит о нем, что он — “может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, <...> и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения, а пристроившему никакой тягости, а, может быть, напротив, почтут за удовольствие” (Т. 14. С. 20).

Алешина власть вызывать ответную любовь показана в действии, когда Федор Павлович сперва недоверчиво принимает его и замечает недоброжелательно: “много, дескать, молчит и много про себя рассуждает”, но затем называет его “ангелом”, “тихим мальчиком” и говорит: “ты единственный человек на земле, который меня не осудил” (Т. 14. С. 24). Здесь благодать выражается в молчании, за которым стоит отказ осуждать ближнего; как и в приведенном чуть ранее отрывке, она — исключительный дар Алеши. Целительная сила благодати проявляется в молитве старца Зосимы за кликушу, после которой “она тотчас затихла и успокоилась”. На той же странице говорится, что это сила, которой обладает не только старец Зосима, но Церковь вообще (Т. 14. С. 44).

В этих отрывках причинно-следственная структура романа обретает параллель в структуре внутритекстовых отношений, где солнечный свет, свет лампы, свет свечи, слезы, коленопреклонение, объятия, преданность, матери с детьми, молчание, вина и благословение объединяются с птицами, деревьями, лугами, землей, растениями, отказом осуждать ближнего, ангельской исключительностью и семенами, которые умирают и прорастают, порождая таинственное присутствие благодати.

### **3. Способы, которыми внутритекстовые отношения формируют читательское впечатление от романа**

Достоевского часто называли христианским экзистенциалистом, и теперь персонажей его романа можно упорядочить согласно христианской и экзистенциалистской иерархии ценностей, как прежде на лестнице карамазовщины. На первой шкале персонажи располагаются от Христа через Маркела и старца Зосиму, Алешу, верующих баб, отца

Паисия, нейтральных и амбивалентных персонажей, подобных Мите и Грушеньке, до Лизы, Ивана, Ферапонта, Смердякова, великого инквизитора и самого черта.

Другая шкала уже была намечена; на ней персонажи располагаются от воплощений *надрыва* Катерины Ивановны и Аделаиды Ивановны через тех, кто, подобно Снегиреву, заключает в себе оба полюса, до *шута* Максимова.

Таким образом, многие элементы романа занимают в структуре внутритекстовых отношений строго определенное место, которое может быть точно обозначено на разумно построенной модели. Однако она может вызвать три существенных возражения.

Первое заключается в том, что она слишком стройна, чтобы быть похожей на правду. Это возражение обоснованно, но несправедливо. Схематизация по определению слишком стройна, чтобы быть похожей на правду, она изначально предполагает некоторое упрощение. Она систематизирует множество явлений, в том числе второстепенных, но нельзя надеяться, что она охватит их все.

Второе возражение более серьезно: такого рода модели не могут представлять роман даже в общих чертах, потому что они статичны, тогда как в романе соотношение между элементами все время изменяется. Это возражение также вполне обоснованно, и в ответ на него можно только повторить, что структура внутритекстовых отношений лишь искусственно отделена от иных, динамических отношений. Исходя из принятой нами гипотезы, в данной главе текст романа рассматривается вне пространственно-временного континуума. В следующих главах эти модели будут показаны в движении.

Последнее возражение наиболее серьезно: описанные связи иногда работают, а иногда не работают. Когда Алеша, или старец Зосима, или Маркел припадают к земле, обнимая ее, как дитя, я отношу этот поступок к благодати, но когда то же самое делает Ферапонт (Т. 14. С. 304), я отказываюсь связывать его поступок с благодатью. Этот частный случай может быть опущен, как пародия на благодать, которая особенно близка дьяволизму, поскольку Ферапонт сознательно предразнивает священную обрядность. Но многие связи не могут быть отброшены. Смех — свойство черта, бесовских персонажей и шутов. Поскольку “Братья Карамазовы” не столько аллегория, сколько роман, положительные персонажи тоже должны смеяться, как это делает Алеша, когда у него появляется такое желание. Смех имеет место не только при глубоких или поверхностных проявлениях дьяволизма, но также в священной миг: в апофеозе брака в Кане Галилейской старец Зосима подходит к Алеше “радостный и тихо смеющийся” (Т. 14. С. 327). Так один эпизод подрывает убедительность сформированных и описанных мною совокупностей.

Это противоречивое использование смеха допускает два возможных

объяснения. Во-первых, оно может быть недостатком структуры внутритекстовых отношений романа, обусловленным недосмотром со стороны Достоевского или недостатком у него вкуса. Вторая возможность заключается в том, что Достоевский был слишком хорошим романистом, чтобы так ошибаться, и амбивалентная символика смеха предназначена вызывать в структуре внутритекстовых отношений романа значимое напряжение. Каждое из этих объяснений может быть правильным, но первое предполагает, что интерпретатор знает о “Братьях Карамазовых” больше, чем сам Достоевский, в то время как слово “амбивалентный” напоминает крик отчаяния, поскольку позволяет преодолеть самые вопиющие противоречия.

В известном смысле все данное исследование структуры внутритекстовых отношений опирается на традицию изучения поэзии и драматургии, сама применимость которой к роману может быть поставлена под вопрос. Так как стихотворение или пьеса требуют гораздо большей концентрации внимания, чем роман, и так как их автор должен объединить в одно целое значительно меньше частей, структура внутритекстовых отношений романа выполняет три функции, значительно менее существенные для меньших по объему произведений других жанров. Первая — устанавливать связи между частями романа. Вторая — поддерживать у читателя интерес. Третья — направлять этот интерес на те части романа, которые автор считает особенно важными, так как равное внимание ко всем его частям не может сохраняться на протяжении многих часов, а то и месяцев.

Работа первого механизма ясна. Когда образы благодати повторяются, читатель припоминает предшествующие их появления. Вторая же и третья функции этой структуры относятся к самому первому появлению совокупности свойств, которую Достоевский желал бы закрепить в читательском сознании до того, как она снова повторится. Существуют способы выделения того или иного эпизода средствами повествования; рассказчик или один из персонажей может просто сказать: “Это важно” или “Эти косые лучи он запомнил больше всего”. Есть и линейные способы выделения: самое важное можно поместить в начале некоторого единства,<sup>8</sup> можно его немедленно повторить или сопоставить с чем-то важным. Есть способы выделения эпизодов, опирающиеся на причинно-следственные отношения: убийство старого Карамазова запоминается более, чем убийство фон Зона, потому что в мире романа оно затрагивает большее число людей.

Однако первое появление образов пламени, солнечного света, коленопреклонения, слез, истерии, припадания к земле, матери с младенцем, произведений живописи выделено также в структуре внутритекстовых отношений; это доказывает тот факт, что читатель этого исследования помнит перечисленные образы лучше, чем любые другие из тех, что встречались в приведенных выше цитатах, хотя цитирование

изолирует их от остальных структур. Приверженец биографического метода сказал бы, что у Достоевского были такие же самые воспоминания, относящиеся к раннему детству,<sup>9</sup> но остается вопрос: как эта яркость воспоминаний передается читателю? Если вы перечтете отрывок на странице 18-й тома 14-го, вы найдете, что одна его подробность ускользнула из вашей памяти, а именно: в каждом предложении один-два раза встречаются слова, связанные с воспоминанием или памятью; в то же время слова, обозначающие яркость, живость, ясность, повторяются так же часто. Эти повторения обращены не к читательским знаниям или рассудку, но, главным образом, к его эмоциям, примерно так, как повторение слов “смеяться, смеющийся, смешной, смех”, не будучи само по себе смешным, способно вызвать смех гипнотической силой слов.

Достоевский сделал так, что образы Богоматери, коленопреклонения, пламени, солнечного света, etc. запоминаются благодаря присутствию словам силе внушения. Когда данная совокупность образов закреплена в памяти читателя с помощью таких средств, она может быть использована не только так, как совокупность образов используется в поэзии, но также в качестве сигнала, вызывающего в памяти иные места текста. Так, “Легенда о великом инквизиторе” запоминается по многим причинам, одна из которых — употребление в отрывке о явлении Христа в Севилье слов, уже запомнившихся благодаря их соположению со словами, связанными с памятью. Такое употребление сформированной ранее совокупности образов как маркера одного из важнейших мест текста свойственно прежде всего роману, хотя может быть использовано в любом из больших жанров.

В “Братьях Карамазовых” такие явления, как смех или солнечный свет, заслуживают рассмотрения как части структуры внутритекстовых отношений только в тех случаях, когда они тем или иным образом маркированы. Когда романист пишет, он оперирует не только словами, но и поступками, и герои романа, в котором даже такие вещи, как смех, всегда имеют моральное значение, потеряли бы способность действовать. Вместо этого Достоевский дает совокупность образов там, где она может привлечь внимание читателя, в одних случаях используя слова, связанные с памятью, в других — яркость представленного материала. Таковы яркие эпизоды, остающиеся в сознании читателя, — детские воспоминания Алеши, явление Христа в Севилье, благословение верующих баб старцем Зосимой, столкновение идеала содомского с идеалом Пресвятой Богородицы, Митин сон про плачущее дите, намерение великого инквизитора воздвигнуть новую Вавилонскую башню, перечень замученных детей, предъявленный Иваном, разговор черта с Иваном и десяток других эпизодов, в которых Достоевский потрясает читателя словами и образами.

В этом смысле структура внутритекстовых отношений представляет

собой не только статическую форму, описанную в этой главе, но пульсирующую модель, связанную с развитием действия в романе. Таким образом, эта структура переплетена с линейной, которая будет рассмотрена в главе III настоящей работы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведении. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них.» (Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. Л.: Гос. науч. издат., 1925. С. 137; прим. науч. ред.).

2. Такой реплики в диалоге Алеши и Ракитина нет. Подобные утверждения содержатся в словах Алеши во время его диалогов с Митей и Лизой (Т. 14. С. 101 и 201; прим. науч. ред.).

3. «Юродивый <...> — разряд святых подвижников, избравших особый подвиг — юродство, т.е. облик безумия, принимаемый ради «поругания миру», радикального отвержения ценностей мирской жизни и служения Христу через свидетельство о внеположности Христова пути мирской мудрости и мирскому величию. <...> Юродство предполагает внешнее безумие (бесноватость) как крайнее средство уничтожения гордыни, способность к прорицанию, осуществляемому под видом безумия и лишь постепенно постигаемому людьми, смиренное принятие поношений и побоев как следования Христу, обличение грешников и способность видеть бесов, их окружающих, ночные тайные молитвы и демонстративное неблагочестие днем и т. д. <...>» (Живов В. М. Святость: Краткий словарь агиографических терминов. М.: Гнозис, 1994. С. 106—110; прим. науч. ред.).

4. От Иоанна, 8, 44.

5. От Матфея, 4, 4; от Луки, 4, 4 (прим. науч. ред.).

6. Здесь несколько неточно воспроизведен один из центральных эпизодов жития Св. великомученика Меркурия Смоленского (ум. 1238 г.; прим. науч. ред.).

7. В этом месте Бэлнеп исключает из поля зрения религиозную ветвь экзистенциализма, представленную мощными философскими системами К. Ясперса, Г. Марселя и некоторых других западноевропейских мыслителей, а также русскими философами, в первую очередь Н. А. Бердяевым и Л. Шестовым; однако в начале раздела 3 настоящей главы он упоминает о христианском экзистенциализме Достоевского (прим. науч. ред.).

8. Позиция в начале текста или его более или менее автономной части (главы, параграфа и т. п.) всегда выделена, маркирована. Это известно в теории информации, теории текста; когда-то автор этих строк опубликовал работу об особой роли первого стиха стихотворного текста. Французская культура знает специальный термин энси-

*pit* (*inci pit*), заимствованный из латыни и обозначающий начало текста (см., напр., *Grand Larousse en 5 volumes*. Т. 3. Paris, 1987. P. 1601). Один исследователь романного жанра назвал *энципит* стратегическим пунктом текста (*Reuter Y. Introduction l'analyse du roman*. Paris: Bordas, 1991. P. 141). Полезно было бы расширить объем этого понятия и включить в него не только начало текста, но и начало более или менее самостоятельной его части (*прим. науч. ред.*).

9. Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М., 1922. С. 66.

## А. Соположения

Исследователи иногда говорят о движении или ритме событий в “Братьях Карамазовых”, но я не знаю никого, кто удовлетворительно проследил бы эти аспекты в тексте романа. Эдвард Гарнетт писал: “При погружении в книгу возникает ощущение, что попадаешь в бурный поток; ты окунаешься в водовороты страстных чувств; тебя несет стремительное течение мысли; тебя подхватывает и не отпускает свежая струя мистических размышлений”<sup>1</sup>. То, что Алеша постоянно спешит, и другие упоминания о срочной необходимости создают впечатление линейного движения, однако более важную роль играют некоторые приемы линейного построения, которым, как правило, не придается значения. Их трудно описать, потому что невозможно вычлнить как из той структуры, о которой уже шла речь, так и из тех, которые нам еще предстоит обсуждать.

Простейшим приемом линейного построения является соположение сходных элементов. Иногда это соположение представляется почти случайным, употребленным или для того, чтобы ввести в роман материал, другим способом в него никак не вводимый, или потому, что оно необходимо само по себе именно в этом месте романа. Сразу после описания первого брака Федора Павловича с Аделаидой Ивановной Миусовой Достоевский помещает маленький анекдот: «Как именно случилось, что девушка с приданым, да еще красивая и, сверх того, из бойких умниц, столь нередких у нас в теперешнее поколение, но появлявшихся уже и в прошлом, могла выйти замуж за такого ничтожного “мозгляка”, как все его тогда называли, объяснять слишком не стану. Ведь знал же я одну девицу, еще в запрошлом “романтическом” поколении, которая после нескольких лет загадочной любви к одному господину, за которого, впрочем, всегда могла выйти замуж самым спокойным образом, кончила, однако же, тем, что сама навывдумала себе непреодолимые препятствия и в бурную ночь бросилась с высокого берега, похожего на утес, в довольно глубокую и быструю реку и погибла в ней решительно от собственных капризов, единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию...» (Т. 14. С. 7—8).

В этом и некоторых других подобных ему отрывках (Т. 14. С. 26, 44, 343—344) вводятся совершенно не связанные с братьями Карамазовыми, эпизоды из внешнего мира, в котором эти события имеют причины и следствия, исключенные из поля зрения читателя.

В этом смысле включение эпизода, стоящего вне причинно-следственных связей<sup>2</sup>, воздействует на читателя так же, как пропуск эпизода, связанного причинно-следственными отношениями с динамической конструкцией<sup>3</sup>. Оба приема открывают перед читателем путь, следовать которым он не может. Вставные эпизоды, не связанные с основным действием, представляют собой наиболее простой и ясный пример соположения подобных элементов в линейной последовательности эпизодов романа.

В других случаях подобные соположения обоснованы цепью событий того мира, который описывается в романе. Надрыв появляется в трех следующих одна за другой главах; Митины переживания проходят перед читателем трижды; он произносит три “исповеди горячего сердца”, делает три попытки получить тысячу рублей и трижды подвергается “мытарствам”. Эти соположения в тексте можно объяснить как прием внесения временной упорядоченности в мир романа, но труднее объяснить соположение трех свиданий Ивана со Смердяковым, которые отстоят во времени довольно далеко одно от другого. В данном случае соположение усиливает воздействие на читателя трех разговоров, облегчая для него переход от зловещей реальности к галлюцинациям Ивана.

Такое соположение сходного материала, имеющее целью подготовить читателя к взлету творческого воображения, лучше всего представлено рядом анекдотов, рассказываемых Иваном в главе “Бунт”:

1. Иоанн Милостивый обнимает и согревает в своей постели больного, покрытого зловонным гноем нищего.

2. Заключение, который ради грабежа убивал целые семьи, страстно любил детей, игравших под окном его камеры в остроге.

3. Турки жгут, режут, насилуют женщин и детей, прибавают людей за уши на ночь, вырезают детей кинжалами из чрева матери, бросают их в воздух и подхватывают на штыки на глазах матерей.

4. Они играют со смеющимся младенцем, наводя пистолет, затем выстрелом раздробляют ему голову.

5. Швейцарский мальчик, росший среди свиней как звереныш, убивает человека и раскаивается, после чего его гильотинируют.

6. Мужик сечет свою слабосильную лошадь по ее кротким глазам.

7. Образованный господин и его жена секут свою семилетнюю дочь.

8. Чиновник и его жена избивают свою пятилетнюю дочь и запирают ее в отхожее место, измазав калом.

9. Генерал затравливает собаками восьмилетнего мальчика (Т. 14. С. 217—221).

Любой из этих девяти анекдотов способен потрясти читателя, бом-

бардировка же ими всеми на пространстве нескольких страниц навязывает читателю настроение Ивана, подготавливая к его “Легенде” в следующей главе. Здесь линейная структура неразрывно связана со структурой внутритекстовых отношений, и сходство анекдотов вместе с их расположением в тексте недалеко друг от друга дает возможность непосредственно воздействовать на читателя, минуя его рассудок. В отрывке, приведенном в главе I, Труайя, возможно, описывал такой переход чего-то цельного, но не сформулированного из сознания Достоевского непосредственно в читательское сознание.

Большинство ассоциаций, которые рассматривались до сих пор, последовательно усиливают друг друга, а некоторые из них — такие, как анекдоты Максимова, изложенные выше, достигают того же эффекта бомбардировки, что и ряд жестоких анекдотов Ивана.

Следующий после соположения подобного с подобным простейший прием линейного построения, которым Достоевский пользуется — соположение противоположностей. Такие контрасты могут быть использованы для усиления воздействия первого члена оппозиции. Иван завершает один из своих самых жестоких анекдотов замечанием: “Художественно, не правда ли? Кстати, турки, говорят, очень любят сладкое” (Т. 14. С. 217). И мучительный контраст между случайным, как будто незначительно брошенным замечанием и страстным переживанием того, о чем только что было рассказано, застигает читателя врасплох и устанавливает в его памяти связь между сладостями и садизмом.

Контраст не всегда бывает резким. Когда Алеша после известия о надвигающейся смерти старца Зосимы читает любовное письмо Лизы, это мягкое противопоставление снимает возникшее напряжение. Митина встреча с матерью Лизы (Т. 14, 346—351) производит впечатление комической разрядки, и вообще шуты появляются в минуты высшего напряжения, когда их алогичность противостоит жестким причинным связям повествования, ведущим к различным катастрофам. На протяжении всех тридцати страниц, изображающих сцену в келье старца Зосимы, Митина страстность чередуется с алогизмом Федора Павловича.

Если бы романист постоянно подчеркивал взаимозависимость следующих одна за другой частей, повторения и противопоставления стали бы утомительны. Поэтому чтобы не притупить остроту восприятия тех приемов, которые рассчитаны на наиболее сильное воздействие, он большую часть соположений маскирует. Маскировка соположений называется переносом внимания. Лучшие переносы внимания у Достоевского устроены так, что их не замечаешь. Хороший пример — отрывок, описывающий отношения Григория с женой, а затем с его хозяином. Достоевский переносит внимание читателя с Марфы Игнатьевны на Федора Павловича так, что читатель и не подозревает о том, что им манипулируют. «Жена его, Марфа Игнатьевна, несмотря на то, что

пред волей мужа беспрекословно всю жизнь склонялась, ужасно приставала к нему, например, тотчас после освобождения крестьян, уйти от Федора Павловича в Москву и там начать какую-нибудь торговлишку (у них водились кое-какие деньжонки); но Григорий решил тогда же и раз навсегда, что баба врет, “потому что всякая баба бесчестна”, но что уходить им от прежнего господина не следует, каков бы он там сам ни был, “потому что это ихний тапереча долг”.

— Ты понимаешь ли, что есть долг? — обратился он к Марфе Игнатьевне.

— Про долг я понимаю, Григорий Васильевич, но какой нам тут долг, чтобы нам здесь оставаться, того ничего не пойму, — ответила твердо Марфа Игнатьевна.

— И не понимай, а оно так будет. Впредь молчи.

Так и вышло: они не ушли, а Федор Павлович назначил им жалованье, небольшое, и жалованье выплачивал. Григорий знал к тому же, что он на барина имеет влияние неоспоримое» (Т. 14. С. 86).

И далее речь идет не о Марфе Игнатьевне, а о Федоре Павловиче. В этом отрывке подмена предмета внимания осуществлена столь искусно, что остается совершенно незаметной. Использованный здесь прием — введение маленького анекдота, в котором упомянуты и Федор Павлович, и Марфа Игнатьевна, — связывает стороны жизни Григория, в других отношениях изолированные. Здесь в мельчайшем масштабе представлен основной способ организации линейной структуры романа. Это не просто ряды соположений, а, скорее, ряды вставных эпизодов, используемых иногда для соединения, иногда для разделения, иногда для других целей. Так, история Офелии служит для того, чтобы отделить женитьбу Федора Павловича от бегства его жены; между этими двумя эпизодами она образует временной мост, который специально наводится для читателя. Три свидания Ивана со Смердяковым отделяют разговор с Алешей от разговора с чертом, предоставляя читателю время для переноса внимания.

Можно было бы привести бесчисленное количество примеров помимо тех, которые представлены в настоящей главе, но чрезмерное увлечение перерывами, переносами внимания, повторами и противопоставлениями грозит опасностью приписать автору использование приема там, где он просто не мог его избежать. За двумя исключениями, каждый эпизод романа предшествует другому и следует за другим эпизодом. Если он напоминает один из них, может быть обнаружено накопление; если напоминает оба — перенос внимания; если ни один — перерыв и даже противопоставление. Ни в одном случае автор не может избежать использования какого-либо из арсенала приемов, в течение столетий разработанных предшественниками романистов — историками и эпическими поэтами.

## Б. Руководство памятью читателя

Чтобы мое исследование оставалось в границах здравого смысла, я должен рассматривать эти приемы линейного построения как вспомогательные средства для изучения некоторых проблем структуры романа. С точки зрения этой задачи “Братья Карамазовы” представляют собой многократно сложенную печатную строку длиной в две мили и шириной в две миллионные части мили, одно из наиболее близких к одномерности творений искусства или природы.<sup>4</sup> Не многие другие формы искусства подобным образом воспринимаются на протяжении длительного времени, а те большие формы, что воспринимаются в их временной протяженности, как то: кинофильм, театральная постановка, оратория — дают нашим чувствам несколько стимулов одновременно. Более того: только немногие крупные произведения архитектуры, музыки, драматургии и эпоса предполагают столь растянутое во времени восприятие, которое должен выдерживать всякий большой роман и которое Достоевский гарантировал, публикуя “Братьев Карамазовых” в периодическом издании на протяжении более чем двух лет.

Как прекрасно было известно Лессингу и Кольриджу, эта растянутая во времени форма сводит читательскую осведомленность в каждый данный момент к двум массивам материала: к тому, что он читает сейчас, и тому, что он помнит из прочитанного. Естественно, он будет привлекать относящийся к этим двум массивам культурно, социально, религиозно и психологически окрашенный материал, но пока он остается читателем, в его распоряжении не будет ничего, кроме этих двух массивов сведений. Используя их, искусный романист может заставить читателя создать третий массив сведений: предположения о том, что ему предстоит прочесть дальше. Линейная структура романа представляет собой упорядочивание этого материала с целью объединить, направить, мотивировать и оживить читательское впечатление от романа

Сводя многочисленные и уже запутанные сплетения фактов, образующие весь массив материалов, к наиболее простой из всех возможных форм — прямой линии, автор в большой степени полагается на память читателя. Многие психологи утверждают, что память — это непродуманная и практически не знающая ограничений деятельность человеческого сознания, и для некоторых из них ошибки памяти бывают интереснее, чем ее нормальная работа. Напротив, романисты чаще понимают память как неповторимую и утонченную форму деятельности, нуждающуюся в разнообразной поддержке. Приводимый далее пример позволит понять основные способы, с помощью которых Достоев-

ский стимулирует читательскую память, а также заставляет ожидать и предугадывать те части романа, которые еще скрыты от глаз читателя.

“На пятый день после суда над Митей, очень рано утром, еще в девятом часу, пришел к Катерине Ивановне Алеша, чтоб сговориться окончательно о некотором важном для них обоих деле и имея, сверх того, к ней поручение. Она сидела и говорила с ним в той самой комнате, в которой принимала когда-то Грушеньку; рядом же, в другой комнате, лежал в горячке и в беспамятстве Иван Федорович. Катерина Ивановна сейчас же после тогдашней сцены в суде велела перенести больного и потерявшего сознание Ивана Федоровича к себе в дом, пренебрегая всяким будущим и неизбежным говором общества и его осуждением. Одна из двух родственниц ее, которые с ней проживали, уехала тотчас же после сцены в суде в Москву, другая осталась. Но если бы и обе уехали, Катерина Ивановна не изменила бы своего решения и осталась бы ухаживать за больным и сидеть над ним день и ночь. Лечили его Варвинский и Герценштубе; московский же доктор уехал обратно в Москву, отказавшись предречь свое мнение насчет возможного исхода болезни. Оставшиеся доктора хоть и ободряли Катерину Ивановну и Алешу, но видно было, что они не могли еще подать твердой надежды. Алеша заходил к больному брату по два раза в день. Но в этот раз у него было особое, прехлопотливое дело, и он предчувствовал, как трудно ему будет заговорить о нем, а между тем он очень торопился: было у него еще другое неотложное дело в это же утро в другом месте, и надо было спешить. Они уже с четверть часа как разговаривали. Катерина Ивановна была бледна, сильно утомлена и в то же время в чрезвычайно болезненном возбуждении: она предчувствовала, зачем, между прочим, пришел к ней теперь Алеша” (Т. 15, С. 179).

Этот абзац — первая страница восемнадцатистраничного эпилога к шестисотстраничному роману. Он вводит разговор Алеши с Катериной Ивановной, но кроме того содержит упоминание о множестве других моментов в хронологии романа. Это:

1. Суд над Митей.
2. Переговоры с Катериной Ивановной. (Т. 15. С. 179—181). Четвертью часа позже.
3. Поручение к Катерине Ивановне (Т. 15. 182—183). Несколько минутами позже.
4. Катерина Ивановна с Грушенькой (Т. 14. 136—141). Два с половиной месяца тому назад.
5. Болезнь Ивана (Т. 15. С. 69—85). За два дня до суда.
6. Сцена в суде (Т. 15. С. 116—122). Шестью днями ранее.
7. Отъезд родственницы. Шестью днями ранее.
8. Уход за больным Иваном. С тех пор.
9. Отъезд московского доктора. С тех пор.
10. Исход болезни Ивана. Нет в романе.

11. Повторение № 3.
12. Другое неотложное дело Алеши. То же утро.
13. Ссылка на № 8.
14. Снова № 3.

Сцена между Катериной Ивановной и Грушенькой могла потускнеть в памяти читателя. Она происходит двумя с половиной месяцами ранее по хронологии романа, пятьюстами страницами ранее в читательском восприятии и двадцатью двумя месяцами ранее в выпусках “Русского вестника”, где роман был впервые опубликован. Эта поразительная сцена вполне заслуживает того, чтобы вспомнить о ней в эпилоге, потому что она проясняет характеры Катерины Ивановны и Грушеньки при первом же их появлении. Еще важнее, что эти две женщины должны встретиться лицом к лицу десятью страницами позже во второй главе эпилога. Таким образом, упоминание прежней их встречи ведет не только к прошлому, но и к будущему.

Сцена суда, упомянутая в этом абзаце, отделена от времени повествования несколькими днями по хронологии романа, почти шестьюдесятью страницами в читательском восприятии и двумя месяцами при первой публикации романа. В известном смысле все, что происходит в романе с этого момента, является эпилогом, в котором содержание романа суммируется прокурором и защитником. Но их обзор прошлого был таким длинным, что Достоевский в эпилоге отбросил читательскую память назад к моменту, когда Иван впал в беспамятство, а Катерина Ивановна предопределила Митин обвинительный приговор. В этом смысле первые две главы эпилога от подведения итогов на суде возвращают к движению романного действия.

Однако не все отсылки к прошлому могут оживлять воспоминания. Отъезд в Москву доктора и уход за больным Иваном вводятся в текст как новая информация. Вероятно, уход за Иваном необходим для понимания последующих событий, но отъезд московского доктора и родственницы Катерины Ивановны введены в значительной степени для того, чтобы заполнить пятидневный перерыв в хронологической последовательности событий. Обыкновенно Достоевский использует первую страницу главы, чтобы представить такого рода информацию, необходимую либо для данной главы, либо для того, чтобы читатель ощутил движение времени.

Хотя этот абзац открывает собою эпилог, Достоевский использует его не только для того, чтобы освежить память читателя и оправдать его ожидания, но также для того, чтобы вызвать ожидание новых событий. Такое ожидание может быть вызвано как выпущенной информацией (например, о пяти днях между окончанием суда и началом эпилога), так и специальным сообщением, подобно тому, как ассоциации могут быть вызваны либо наблюдениями, либо авторской подсказкой. Такими сообщениями являются упоминания об Алешиных предстоящих пе-

реговорах с Катериной Ивановной, о его неотложном деле в другом месте и трижды повторенное упоминание о трудном поручении к Катерине Ивановне. Упоминание о тревоге в связи с этим поручением — способ, которым Достоевский выделяет его в читательском сознании, чтобы быть уверенным в хорошей осведомленности и живом отклике читателя, когда это событие действительно будет описываться.

## **В. Использование читательских ожиданий**

Достоевский предвещает некоторые события и использует этот прием эпического повествования в различных формах. Так, в первом предложении первой главы он упоминает “Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад и о которой сообщу в своем месте” (Т. 14. С. 7). Это предупреждение рассказчика дополнено повествованием о таких фактах, как Митины угрозы или бормотание Смердякова, характер которых предвещает будущие происшествия. Приглашение, возможно, наиболее естественный прием предсказания. Грушенька через Ракитина приглашает Алешу к себе домой — один раз неудачно, другой раз удачно. Лиза вызывает Алешу, Федор Павлович требует его к себе, но лишь тридцатью страницами позже Алеша навещает своего отца, а девятнадцатью страницами позже встречается с Лизой. Такая брешь между побуждением к поступку и его совершением позволяет Достоевскому удерживать в сознании читателя одновременно несколько предметов: и исповеди Мити, и встречи с Lise, Федором Павловичем и старцем Зосимой, которые из-за этих исповедей задерживаются. Так задержки в причинно-следственной структуре, подобно предвестиям, заключенным в повествовании, создают ожидание в линейной структуре романа.

Иногда, однако, ожидание менее конкретно. Мы ожидаем, что Федор Павлович умрет, и что Алеша посетит отца и Лизу; но поклон старца Зосимы Мите вызывает в нас разнообразные и неопределенные ожидания, которые не делают более четкой структуру романа, а повышают наш интерес к нему. Такое загадочное предсказание подчеркивается любопытством и изумлением, которые оно вызывает у присутствующих, а также следующим за ним загадочным замечанием о неотвратимости того, что должно произойти. Изумление, как смех, как все безотлагательное и примечательное, заразительно, и Достоевский использует изумление своих персонажей, чтобы вызвать изумление и любопытство читателя.

Таким образом, ожидание действует или целенаправленно, чтобы связать отдаленные части романа, или неопределенно, чтобы удержать читательский интерес. Романист или удовлетворяет, или обманывает ожидания, которые он породил. Разочарование вызывает беспокойство или удивление в зависимости от степени возникающей при этом неопределенности; но статистически удовлетворение должно преобладать, так же как переносы внимания, чтобы в конце концов создать в сознании читателя модель, поскольку неопределенность и удивление эту предустановленную модель разбивают.

Такие способы использования ожидания удобно рассматривать на примере того, как обычно вводятся персонажи в романе Достоевского. Например, Зосима сперва упоминается мимоходом; затем целая глава представляет его как старца; и наконец, после дополнительных упоминаний, он проявляет себя в поступках. Точно так же Грушенька, Катерина Ивановна, Миусов, Смердяков, Григорий и многие другие персонажи вводятся столь постепенно, что у читателя возникает смутное чувство, будто он знаком с ними задолго, до того, как они в конце концов появляются.

Но такой способ представления персонажей путем постепенного удовлетворения ожиданий встречается у Достоевского не всегда. Совершенно не объясненные персонажи, такие, как Ракитин, или московский доктор, или Илюша появляются и остаются необъясненными на протяжении многих страниц. Этот прием создает ожидание информации о появившемся персонаже, тогда как предыдущий прием создавал ожидание его появления, — то и другое благодаря читательскому ожиданию законченности, которое возникает, когда имеется какой-то недостаток или неполная информация, как на рисунке 1.



Рис. 1

Однажды введенные, персонажи “Братьев Карамазовых” могут быть разделены на две группы: те, которые должны постоянно оставаться в памяти читателя, и те, которые вызываются к жизни, когда в них есть необходимость. Вряд ли кто-нибудь из читателей станет беспокоиться

о том, что происходило все это время с Миусовым, Григорием, Калгановым, Максимовым, отцом Паисием, Ракитиным, Поленовым, Снегиревым, Самсоновым, Смуровым, Герценштубе, Фетюковичем или еще какими-нибудь второстепенными персонажами. Они делают свое дело и исчезают, не создавая проблем в одномерных условиях своего существования. Если они появляются снова, то после периода несуществования в читательской памяти, а иногда и в причинно-следственной структуре.

Другую группу образуют персонажи, которых читатель должен постоянно держать в уме: Федор Павлович, Смердяков, трое братьев, Катерина Ивановна, Лиза, Грушенька и старец Зосима, которого во второй половине романа заменяет Алеша как собеседник Коли Красоткина. Достоевский должен не только рассчитать время участия каждого персонажа в действии, но должен также удерживать их в сознании читателя, когда они не участвуют в действии, разворачивающемся перед читателем.

Митя отсутствует в книгах четвертой, пятой, шестой, седьмой и десятой и занимает менее одной главы в книгах первой, второй и одиннадцатой. Самое длительное его отсутствие охватывает более чем четверть романа, и все же Достоевский удерживает его в памяти читателя так прочно, что некоторые считают именно его главным действующим лицом романа.<sup>4</sup> Самый простой прием, которым пользуется для этого Достоевский, — то, что он упоминает Митю по имени по крайней мере на сорока пяти страницах из тех ста девяноста, на протяжении которых Митя не участвует в действии романа. Обычно эти упоминания оправданы той или иной причиной, поскольку Митины поступки продолжают влиять на ход событий даже в его отсутствие, но иногда они носят чисто мнемонический характер: “<...> вдруг мелькнул у него в уме образ брата Дмитрия, но только мелькнул, и хоть напомнил что-то, какое-то дело спешное, которого уже нельзя более ни на минуту откладывать, какой-то долг, обязанность страшную, но и это воспоминание не произвело никакого на него впечатления, не достигло сердца его, в тот же миг вылетело из памяти и забылось. Но долго потом вспоминал об этом Алеша” (Т. 14. С. 309). Употребление связанных с памятью слов для того, чтобы вызвать запоминание, уже обсуждалось (раздел Б настоящей главы); здесь же слова, обозначающие настоятельную необходимость, употреблены также для того, чтобы вызвать чувство необходимости Митино присутствия.

## Г. Внутритекстовые отношения в качестве линейных связей

Это использование особых приемов напоминания, употребляемых для того, чтобы преодолеть противоречие между многомерным действием и одномерным сообщением о нем, столь постоянно, что я оставляю дальнейшее исследование его статистикам. Значительно интереснее рассмотреть отсутствие Алеши на протяжении двухсот страниц романа, включая книги восьмую и девятую, с другой точки зрения. Наряду с прямыми напоминаниями Достоевский вводит напоминания, которые могли бы быть рассмотрены в структуре внутритекстовых отношений. Когда Митю увезли, Калганов «...забежал в сени, сел в углу, нагнул голову, закрыл руками лицо и заплакал, долго так сидел и плакал, — плакал, точно был еще маленький мальчик, а не двадцатилетний уже молодой человек. О, он поверил в виновность Мити почти вполне! “Что же это за люди, какие же после того могут быть люди!” — бессвязно восклицал он в горьком унынии, почти в отчаянии» (Т. 14. С. 461). В общем состоянии Калганова напоминает состояние Алеши в то время, когда тело старца Зосимы начало разлагаться, но в более формальном, риторическом смысле: оно словно бы цитирует поведение Алеши, когда тот выбегает и бросается на землю: «...он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. “Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...” — прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и “не стыдился иступления сего”» (Т. 14. 328).

Это повторение прямо не указывает на Алешу, но оно дает ему возможность вернуться в память большинства читателей. Такие косвенные напоминания уже обсуждались в другой связи в главе, посвященной структуре внутритекстовых отношений романа.

“Анекдоты”, простейшие единицы действия в романе, вводятся и сохраняются в читательской памяти часто тем же путем, что и персонажи. Самые важные из них могут быть не длиннее, чем второстепенные, но они должны быть как-то отмечены в линейной структуре. Предугадывание, или последующие напоминания, или повторение всего анекдота могут возбуждать читательский интерес к тому эпизоду, который играет важную роль в фабуле, например, к убийству. Однако иногда анекдот более важен по обстоятельствам, не относящимся к причинно-следственной структуре романа.

“Легенда о великом инквизиторе” привлекает многих читателей и исследователей, но большинство склонно думать, что она мало связана с романом, а некоторые редакторы даже полагали возможным исклю-

чать ее вообще.<sup>6</sup> При таком обращении с текстом утрачивается соположение “Легенды” с предпринятой Иваном бомбардировкой Алеши ужасными анекдотами, но кроме того — теряются отголоски “Легенды”, которые пронизывают весь роман, несмотря на то обстоятельство, что она не упоминалась прежде, и что Алеша исполняет просьбу Ивана больше не упоминать о ней.

Иван привносит образ мыслей великого инквизитора в свою статью о церковном суде, в которой он предлагает, чтобы государство со всей своею мощью стало частью церкви (Т. 14, с. 56—61). Позже о вере и социализме подобным же образом рассуждает повествователь.

Великий инквизитор не исчезает из памяти читателя и далее, поскольку Коля Красоткин — “социалист”, лидер, который скрывает правду от своих последователей для их же блага и боготворится ими подобно великому инквизитору и его ближайшим помощникам, на которых смотрели как “на богов”. Такое воплощение великого инквизитора, низведение от великого до смешного — не только занятная пародия, но еще и напоминание, которое действует так же, как упоминание “Легенды” чертом, вгоняющее в краску Ивана, или воплощение некоторых черт великого инквизитора в Смердякове, Ферапонте, Раки-тине, госпоже Хохлаковой и всех тех, кто связан с ним в структуре внутритекстовых отношений.

Наконец, поведение великого инквизитора проясняется сравнением с теми, кто находится в подобном ему положении, требующем страданий, самопожертвования и активной любви. Два таких образа сопоставлены с ним — Иоанн Милостивый, который совершает свой подвиг любви с “надрывом лжи”, и Богородица, которая посещает ад и становится посредницей между людьми и разгневанным на них Богом. Немного позже появляется еще один, не похожий на них посредник, у которого нет присущей великому инквизитору способности любить и который не готов принять вечную муку ради спасения человечества. «<...>Жила-была одна баба злющая-презлющая и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А ангел-хранитель ее стоит, да и думает: какую бы мне добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь. Побежал ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть, и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидали, что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься, чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила,

луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А ангел заплакал и отошел» (Т. 14. С. 319).

Такие возвращения персонажей и анекдотов, связанных либо идентичностью, как показано в предыдущей главке, либо сродством, как показано в этой, создают ритм, являющийся трудноуловимой, но исключительно важной особенностью романа. В действительности вся структура внутритекстовых отношений должна входить в претендующее на полноту описание линейной структуры. Повторение всякого рода совокупностей свойств, как и повторение особо выделенных образных элементов, речь о которых шла выше, работают в чередовании описаний и диалогов, и создают читательское ожидание, иногда удовлетворяемое ожидаемой сменой темпа, иногда, в самых важных случаях, разрушаемое абзацем, длиной в несколько страниц, то невероятной длины монологом, то перерывом повествования.

Эти приемы вместе с некоторыми другими образуют ту порывистость и стремительность, которые увлекают и покоряют читателей, и некоторые из них уже были описаны, а некоторыми отмечены, но отнесены на счет иных причин. Исследование линейной структуры уже привело меня к выводам, которые столь же верны по отношению к “Братьям Карамазовым”, как и по отношению к большинству других романов. Поэтому лучше я обращусь к структуре того мира, о котором повествует роман.

## **Д. Связи в мире, изображенном в романе**

Детали мира, описанного в “Братьях Карамазовых”, находятся в отношениях, по сложности сравнимых с отношениями в собственном мире читателя. Форма и структура этих отношений может быть вскрыта несколькими путями. Читатели с историческим складом ума видят центр “Братьев Карамазовых” в убийстве Федора Павловича, самоубийстве Смердякова и последующем Митином осуждении. Причины и следствия этого убийства и, в свою очередь *их* причины и следствия могут вобрать в себя все эмоциональные, социальные, экономические, пространственные и семейные связи в романе. Однако такой подход скорее приведет к пересказу романа, чем к пониманию его формы и структуры.

Возможно, более продуктивно изучать отношения между частями романа, рассмотрев их с разных точек зрения. Например, есть такие места, которые прямо воздействуют на личность — как церковь на старца Зосиму в его рассказе о том, как на него снизошла благодать; или как

уединенный перекресток на Алешу, в том эпизоде, где его напугал Митя (Т. 14, 94—95); или как изба Лягавого на Митю; или как зала суда на всех присутствующих в ней; или как двор под звездным куполом неба на Алешу. Есть люди, которые влияют на окружающую их обстановку, как Федор Павлович, или Грушенька, или Кузьма Самсонов, или как старец Зосима в своей келье; однако эти отношения значительно менее интересны, чем отсутствие такого влияния во время встречи Ивана и Мити в комнате трактира, когда они уносятся мыслью так далеко от него; или когда мысль Алеши переходит от кельи с телом старца Зосимы к старцу Зосиме живому в Кане Галилейской; или когда арестованному Мите на сундуке в Мокром снится сон про дите.

Некоторые исследователи предполагают более сложные отношения между персонажами и местом действия. Эдвард Васиолек подчеркивает, что название города — Скотопригоньевск — может ассоциироваться с понятием “скотство” (“свинство”) и указывает, что живущие в доме Федора Павловича — Иван, сам Федор Павлович и Смердяков — полностью развращены, тогда как Митя, живущий неподалеку, испорчен и безнравствен лишь наполовину, а Алеша, живущий поодаль в монастыре, почти чист и безупречен. Васиолек придает большое значение забору, который окружает дом Федора Павловича, и состоянию духа тех, кто его пересекает.<sup>6</sup> Наблюдение, согласно которому в Скотопригоньевске порча исходит от Федора Павловича, не принимает во внимание законченных подлецов Лягавого и Карпа, живущих вдали от Федора Павловича, и верного Григория, живущего рядом с ним.

Вообще, “Братья Карамазовы” не могут быть с уверенностью причислены к таким книгам, как “Итан Фром” Эдит Уортон, “На маяк” Вирджинии Вулф и “Робинзон Крузо” Даниэля Дефо, в которых отношения между персонажами и местом действия столь важны для всей линейной конструкции.

Роль непосредственных связей между персонажами также иногда преувеличивается. Некоторые исследователи придают слишком большое значение семейным и социальным связям. Например, карамазовщина — чрезвычайно мощный массив свойств (см. главу II, Б). Можно утверждать, что Митя воплощает страстный алогизм своей матери, что Смердяков до известной степени унаследовал психическую неполноценность своей, и что Алеша унаследовал от своей праведность, склонность к экзальтации и другие черты, упомянутые в предыдущей главе. Однако всего этого так мало в Иване, что сам Федор Павлович забывает о том, что у Ивана и Алеши была одна мать.

При этом влияние матери на сына может быть не непосредственным, а опосредованным, через оплодотворение благодатью, как в цитированном выше отрывке (Т. 14. С. 18).

Вряд ли есть какие-то основания для того, что Миусов в родстве именно с Митей, а не с Иваном, а Ракитин с Грушенькой, хотя то,

что Ракин и Грушенька — родственники, имеет значение для динамической конструкции в связи с разоблачением Ракина в суде (Т. 15. С. 100—101).

Точно так же роль социальных связей преувеличивается социально или социологически ориентированными исследователями, которые представляют отношение Смердякова к Федору Павловичу преимущественно как отношение безземельного бедняка к старосветскому помещику. В мире “Братьев Карамазовых” социальная иерархия присутствует, но не заслуживает того внимания, какого заслуживает, скажем, в романах Джейн Остин или Хэрриет Бичер Стоу.

Поскольку я элиминирую подобные непосредственные структурные связи, моей центральной проблемой становятся более сложные отношения между персонажами, опосредованные такими элементами, как деньги, любовь и ненависть. Деньги несомненно являются *вещью* в “Братьях Карамазовых”. Они могут быть втопты в песок, вложены во французский лексикон, зашиты в тряпку и повешены на шею вместо ладанки, спрятаны в чулок, под тюфяк, в шкатулку, за образа; ассигнации могут быть свернуты трубочками и зашиты в кантики фуражки (Т. 14. С. 435) или запечатаны в пакет с надписью: “Ангелу моему Грушеньке, коли захочет прийти”. Федор Павлович желает этой вещи ради власти над женщинами, которую она может дать, Иван и Снегирев — ради возможности уехать из города, а Смердяков — чтобы купить ресторан. Деньги — главное связующее звено между Смердяковым и Федором Павловичем: деньги платятся Смердякову за службу; возвращение им потерянных денег становится причиной доверия к нему Федора Павловича; заботливо припрятанные деньги становятся причиной убийства.

Однако в отношении Смердякова к этим деньгам появляется новый оттенок, который становится очевидным, когда он бросает прощальный взгляд на те три тысячи рублей, из-за которых убил Федора Павловича:

«— Но почему же ты мне отдаешь, если из-за них убил? — с большим удивлением посмотрел на него Иван.

— Не надо мне их вовсе-с, — дрожащим голосом проговорил Смердяков, махнув рукой. — Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну в Москве али пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще все потому, что “все позволено”» (Т. 15. С. 67).

В последний момент Смердяков еще раз прощается с этими деньгами:

“— До завтра! — крикнул Иван и двинулся идти.

— Пойдите... покажите мне их еще раз.

Иван вынул кредитки и показал ему. Смердяков поглядел на них секунд десять.

— Ну, ступайте, — проговорил он, махнув рукой” (Т. 15. С. 68).

Смердяковым владеют уже не материальные соображения. Между ним и деньгами стоит чувство. И после того, как Иван отнимает у него возможность воспользоваться деньгами убитого им Федора Павловича, пригрозив разоблачением, Смердяков начинает воспринимать деньги чисто эмоционально.

Обычно эмоциональная связь между двумя людьми, которые связаны посредством денег, проявляется в отрицании покупательной способности денег, а то и вовсе заменяет экономическую зависимость. Катерина Ивановна, например, приходит к Мите, чтобы продать себя. Митя обдумывает обычные в торговле варианты: купить ее или выпроводить. Взамен этого он отдает ей четыре с половиной тысячи рублей, большую часть оставшегося у него наследства. Она отвечает обожанием, истерической любовью. Впоследствии она совершает и естественный с экономической точки зрения поступок: возвращает долг и предлагает Мите выйти за него замуж; но до самого конца денежные отношения заглушаются ее непосредственными эмоциональными порывами. Она доверяет Мите три тысячи рублей. Он может использовать их двумя способами: в точности выполнить ее поручение или продаться ей за эти деньги. Вместо этого он присваивает деньги и начинает себя презирать, причем это усугубляется тем, что он не сразу растратил те деньги, которые присвоил.

Эти превращения финансовых отношений в эмоциональные еще лучше могут быть показаны на примере того, что происходит с митиным наследством. На смену денежным соображениям, ради которых Федор Павлович женился на матери Мити, приходит страстная ненависть между ними. После ее смерти Федор Павлович забывает о Мите до тех пор, пока Митя не заявляет права на свою долю — двадцать пять тысяч рублей, унаследованные Федором Павловичем от своей жены. Эти денежные связи вскоре обременяются эмоциональными, а когда Федор Павлович вопреки коммерческой выгоде, по одной только злобе, покупает Митины ничего не стоящие векселя, преобладание эмоциональных факторов над денежными достигает предела.

Он нанимает Грушеньку взыскать эти долги, но деловые отношения с нею, в свою очередь, сменяются страстью, вожделением. Страсть, а не деньги, стремление Мити избить ее, сменяющееся стремлением обладать ею, в свою очередь дает Грушеньке власть над ним. Точно так же замещая денежные отношения эмоциональными, Митя избивает Снегирева, а Катерина Ивановна посылает с Алешей семье Снегирева двести рублей. Снегирев говорит о покупательной способности денег — о том, что он мог бы на них приобрести — со страстью отвержения и отказывается от них с надрывом, который лишь позже уступает место духовной зависимости от Алеши.

Иногда эмоциональную нагруженность придают деньгам интертекстуальные связи. Смердяков убивает Федора Павловича ради тридцати

листочков бумаги и, как Иуда, вешается. Ракитин продает Алешу Грушеньке за двадцать пять серебряных монет. Эти две суммы по-разному пародируют тридцать библейских сребреников; Ракитин подчеркивает эту пародию тем, что отрицает ее, говоря: “Ты не Христос, а я не Иуда” (Т. 14. С. 325). Подобным образом Иван, бросая в черта стакан, пародирует Лютера с его чернильницей.

Такие превращения связей через вещи в связи посредством эмоций заставляют нас обратиться к изучению эмоциональных связей между персонажами. Большинство исследователей оценивает эмоциональный конфликт между Федором Павловичем и Митей из-за Грушеньки как центр всей динамической конструкции “Братьев Карамазовых”. Нет смысла обсуждать вещь столь банальную, как любовный треугольник или эдипов комплекс; однако я бы хотел указать модель эмоциональных отношений, которая охватывает большую часть романа, нежели этот треугольник.

Эта модель включает трех братьев и трех женщин, связанных между собой неуверенным отталкиванием и безрассудной страстью. Митя отвергает Катерину Ивановну не без сомнений и колебаний, но безрассудно желает Грушеньку, которая любит его, но дважды от него отворачивается: один раз из желания соблазнить Алешу, а другой — из-за надрыва и воспоминаний о своем поляке. Алешу трогает Грушенька, но тянется он к Lise, которая с самоуничтожением предлагает себя Ивану, мягко отвергающему ее и испытывающему страсть к Катерине Ивановне. Безрассудная страсть, изображенная в романе, может быть представлена таким образом.

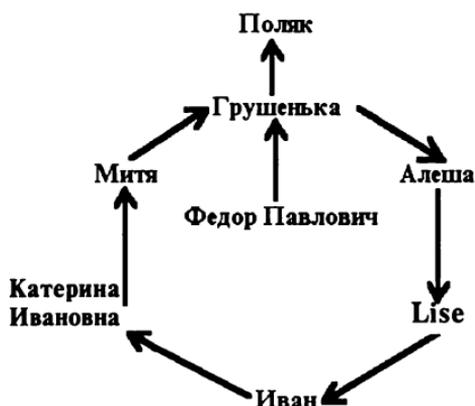


Рис. 2

Этот вращающийся шестиугольник — центр эмоциональной структуры романа не только потому, что он отражает основное напряжение между основными персонажами, но еще и потому, что от него тянутся связи к действующим лицам, оставшимся за его пределами. Так, Иван связан со Смердяковым, с великим инквизитором, с чертом; Митя притягивает к себе эпизодических персонажей из сцены в Мокром и сцены суда; в то же время Алеша связан с монахами и мальчиками; в центре же остается Федор Павлович с его роковой чувственностью. Динамика этой структуры эмоций разрешается в конце романа. Федор Павлович, Смердяков и поляк устраниются смертью или осмеянием, а женщины поворачиваются лицом к тем, кто их домогается. В результате Lise остается предана Алеше, Катерина Ивановна — Ивану, а Грушенька — Мите. Таким образом цепь персонажей, связанных сложными эмоциональными отношениями, распадается на обычные пары, и история, рассказанная в романе, развивается в сторону завершения и стабильности (см. рисунок 3).

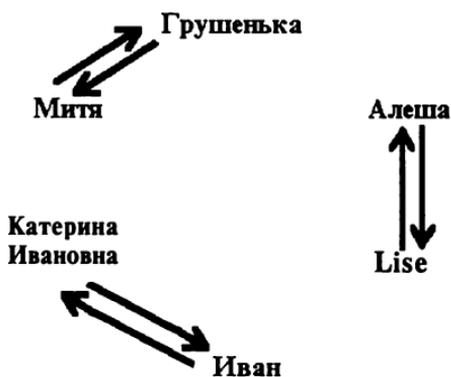


Рис. 3

## Е. Персонажи, которые формируют причинно-следственную модель

Все отношения, обсуждавшиеся до сих пор в этой главе, могут быть названы составляющими динамической конструкции романа в наиболее широком смысле слова, но словосочетание “динамическая конструкция” (*plot*) имеет и более узкое значение: собрание анекдотов, связанных причинно-следственными связями (то, что Э. М. Форстер называет историей (*story*))<sup>7</sup>.

Причинно-следственные связи в романе отличаются от подобных связей в историческом, научном или философском труде, но выдвигают столь же трудные проблемы. Некоторые предполагают, что следствия связываются со своими причинами не во внешнем мире, а лишь в нашем сознании, потому что мы неоднократно видели, как они следуют друг за другом во времени. Другие не принимают эту точку зрения, утверждая, что время как таковое существует только в нашем сознании. Историки еще более усложняют эти проблемы вопросом о человеческом аспекте категории причинности, который называют побуждением,<sup>8</sup> и который может исказить хронологию.

Побуждение иногда понимается просто как недостаточно выраженная причина, а отклик — как сложное следствие. Однако историки прекрасно знают, что каждая причина порождает много следствий, и это повторяется до тех пор, пока на какой-то ступени повторений причин и следствий, связанных с данным событием, не становится так много, что они начинают напоминать корневую систему или ветви дерева, и на расстоянии бесконечного количества ступеней причиной смерти воробья не окажется весь космос. Эта разветвленная система причинно-следственных связей столь сложна, что в действительности наш ум в состоянии охватить лишь незначительную часть причин, предшествующих событию, на которое они воздействуют. Толчок, сообщаемый единичной причиной, зачастую порождает единичное же следствие, которое в свою очередь становится причиной, посылающей квант энергии в цепь причин, определяющих события романа. Обе модели — и разветвленная, и эта, упрощенная, представляющая собою цепочку, могут быть выделены в причинно-следственной структуре “Братьев Карамазовых”.

Отростки разветвленной структуры выходят из неведомого прошлого и уходят в неизвестность будущего, тогда как цепочка должна иметь начало и конец, чтобы читатель не остался с вопросами “откуда?” или “что дальше?” Рассмотрим всего одно событие: “<...> Он <...> кинулся

сам на Алешу, и не успел тот шевельнуться, как злой мальчишка, нагнув голову и схватив обеими руками его левую руку, больно укусил ему средний ее палец". (Т. 14. С. 163).

Это событие интересно тем, что ни читатель, ни Алеша в это время не знают его причин; только позже причины и следствия выстраиваются в две цепочки подробно восстановленных событий.

Первая цепочка начинается со Смердякова, который без внешней причины, повинувшись тем же побуждениям своей натуры, которые заставляли его давить тараканов, вешать кошек и в конце концов привели к отцеубийству и к самоубийству, научил Илюшу накормить голодную собаку хлебом с булавкой. Собака "бросилась, проглотила и завизжала, завертелась и пустилась бежать". Илюша рассказал об этом Коле; Коля отреагировал на это тем, что прервал с ним отношения; тогда Илюша, в свою очередь, велел передать Коле: "<...> я всем собакам буду теперь куски с булавками кидать, всем, всем!" (Т. 14. С. 482); мальчики стали над ним глумиться и нападать на него; он на это нападение ответил нападением на Колю; мальчики стали швырять в него камнями; он швырнул камень в Алешу; Алеша спросил, за что; и в ответ Илюша укусил его за палец (цитата приведена выше).

Вторая, особая, длинная цепь событий берет начало в своеволии Аделаиды Ивановны, ставшем причиной ее бессмысленного брака с Федором Павловичем, который приводит ее сперва к бегству от мужа, а потом к смерти на чердаке. Ее сын Митя вырастает с преувеличенным представлением о своем богатстве, которое он проматывает, навлекая на себя гнев отца требованием все новых и новых денег. Федор Павлович нанимает Снегирева скупить Митины векселя. Митя таскает за бороду и бьет Снегирева. Сын Снегирева Илюша отвечает нападением на Алешу — то есть на того из Карамазовых, кто ему доступен.

Ни у Смердякова, ни у Аделаиды Ивановны не было никаких причин начинать эти две цепи поступков. Изначальные побуждения их остаются загадочны. Но кванты порочности, порожденные Аделаидой Ивановной и Смердяковым, переходят от человека к человеку при каждой встрече, пока не сходятся на Алеше, в котором они исчезают, что оказывается совершенной неожиданностью для Илюши и его отца.

Первая из этих цепочек в причинно-следственной структуре романа представляет противоречие между Алешей и Смердяковым, в структуре внутритекстовых отношений соотносимое с их связью соответственно с благодатью и дьяволизмом. Смердяков вызывает цепь событий "немотивированным злодейством", тогда как Алеша стоит в конце цепи событий, поглощая разнородные воздействия, но не совершая новых поступков — разве что в среде мальчиков. Смердяков начинает также цепи событий, приводящие к отъезду Ивана из города, к самому убийству, к тому, что он признается Ивану в своей вине, а также к Митиному опозданию в монастырь в начале романа. Алеша принимает излия-

ния Мити, Ивана, Федора Павловича, Ракитина и Коли с тихой улыбкой и воздерживается от осуждения, подобно старцу Зосиме, Маркелу, и согласно тому, чему учит Евангелие, и тому, как поступал Христос.

Митя никогда не завершает и не начинает цепи событий. Скорее, он стоит в центре нескольких цепочек, реагируя на причины и порождая следствия. Но его реакции почти всегда отражают свойство его характера, которое читатели по большей части не замечают — а именно его нерешительность. Он реагирует, но его реакция половинчата. Он намеревается совершить насилие над Катериной Ивановной, но не совершает его. После этого он хочет убить себя, но не убивает. Он приходит бить Грушеньку, но и этого не делает. Он бьет своего отца, но “Иван Федорович, хоть и не столь сильный, как брат Дмитрий, обхватил того руками и изо всей силы оторвал от старика. Алеша всю свою силенкой тоже помог ему, обхватив брата спереди” (Т. 14. С. 128). Когда Достоевский описывает, как Иван и Алеша остановили Митю, он подчеркивает, что они не были особенно сильны. Позже Митя угрожает Смердякову, но не причиняет ему вреда. Ему не удается получить Грушеньку, несмотря на всю свою безумную страсть. Он присвоил деньги Катерины Ивановны, но истратил только половину. Он был исполнен решимости убить своего отца, но “Бог сторожил” его (Т. 15. С. 355), и он не сделал этого. Он думал, что убил Григория, но на самом деле не убил. Он вновь решился на самоубийство, но, помолившись, не совершил его. Во всех этих случаях Митино бездействие, как и Алешино, связано с благодатью.

В отличие от Мити, Иван хотел бы остаться в стороне, но вынужден участвовать в различных цепочках событий. По причинам, которые остаются неясны, он в тринадцать лет покидает дом своего благодетеля. В последующие годы “он даже и попытки не захотел <...> сделать списаться с отцом” (Т. 14. С. 15). Он “возвращает свой билет” Богу. Он не позволяет Алеше возобновить спор о Дмитрие и о великом инквизиторе. Он даже не разрешает Алеше снова говорить с ним. Он старается прервать всякие отношения со Смердяковым и Катериной Ивановной. Он хочет остаться в стороне в схватке между Федором Павловичем и Митей, предоставив гадине пожирать гадину. Но в каждую цепочку людей и событий, которую он старается разорвать, он оказывается самым поразительным образом вовлечен.

Федор Павлович, так же как Митя и Иван, обычно оказывается в середине цепочки событий, однако то, каким образом испускает он кванты энергии, отличает его от них обоих. Когда Алеша навестил заброшенную могилу матери, «на Федора Павловича этот маленький эпизод тоже произвел свое действие, и очень оригинальное. Он вдруг взял тысячу рублей и свез ее в наш монастырь на помин души своей супруги, но не второй, не матери Алеши, не “кликуши”, а первой, Аделаиды Ивановны, которая колотила его» (Т. 14. С. 22). Здесь причинно-

следственные отношения устанавливаются с помощью подсказки, но участие в них Федора Павловича искажает естественную модель, связывающую поступок с поступком. Обычно реакции Федора Павловича весьма неожиданны; в структуре причинно-следственных связей они соответствуют непоследовательности, с которой он ассоциируется в структуре внутритекстовых отношений (гл. II, Д).

Столь же причудливые реакции демонстрирует госпожа Хохлакова. Когда Ракитин слишком сильно пожимает ей руку, у нее начинает болеть нога. (Т. 15. С. 16). Она говорит Мите: “Я изучила даже походку вашу и решила: этот человек найдет много приисков”. (Т. 14. С. 348). Каждый из этих персонажей накладывает собственный отпечаток на цепочку событий. Структура причинно-следственных связей проецируется при этом на структуру внутритекстовых отношений, уже описанную в гл. II.

## **Ж. Параллели между хронологическими и внутритекстовыми связями**

Персонажи могут нарушать не только причинно-следственные связи, но и хронологию, причем часто таким образом, что причинно-следственные отношения восстанавливаются только благодаря авторской подсказке. Простейшая разновидность вторжения в хронологическую последовательность событий — реакция на событие много позже того, как оно произошло. Льюис Кэрролл описывает замечательный пример такой отсрочки: “У некоторых людей нервная система действует <...> удивительно медленно. Когда-то у меня был друг, которому если бы ожечь его раскаленной кочергой, потребовались бы годы и годы, прежде чем он почувствовал бы это.

— А если бы вы только ущипнули его?

— Тогда, разумеется, потребовалось бы значительно больше времени. Я вообще сомневаюсь, что этот человек сам ощутил бы шипок. Быть может, только его внуки”.<sup>9</sup>

Достоевский воздерживается от щипков, которые ощущают только потомки, но приводит рассказ о монахе на горе Афон, который однажды не исполнил послушания, наложенного на него его старцем, причем последствий этого ослушания не было заметно на протяжении всей его долгой и святой жизни. Когда же он умер, его тело чудесным образом извергалось из церкви до тех пор, пока он не был прощен (Т. 14. С. 27).<sup>10</sup>

Старца Зосиму благодать посетила еще в детстве и он был наставлен

в ней своим умиравшим братом, но много лет сохранял свою порочность. Подобным же образом Алеша получил благословение своей матери и старца и вполне проникся учением церкви, но подлинный переворот в нем произвело только видение брака в Кане Галилейской.

Эта отсрочка восприятия благодати — центральная тема и центральный механизм в системе причинно-следственных связей романа. Он воплощен в образе зерна, упавшего в землю, из эпитафии к роману: “Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода”. Роман можно рассматривать как описание воздействия благодати на группу людей. Отсрочка ее восприятия старцем Зосимой и Алешей — это время, когда зерно благодати умирает для того, чтобы осознание человеком своей греховности, необходимое для восприятия благодати, принесло плоды. Оплодотворение Мити благодатью происходит в то время, когда ему кланяются старец Зосима и Катерина Ивановна или, может быть, когда ему дарит фунт орехов доктор Герценштубе, но плод появляется лишь после сна про дите. Ивана оплодотворяют благодатью его мать и Алеша, который целует его, подражая Христу в легенде о великом инквизиторе. Спасение Ивана не завершено. Таким образом идея лестницы может быть применена не только по отношению к чувственности, но и по отношению к благодати. И в том, и в другом случае, герои перемещаются по этой лестнице, со значительными временными промежутками между побуждением и откликом на него. Алеша совершает решающий шаг по лестнице благодати к середине романа. Митя совершает его позже, а Иван так и не совершает его на протяжении романа. Эта незавершенность движения Ивана к благодати помогает привлечь к нему внимание читателей несмотря на то, что он действует в романе меньше, чем его братья.

Хронологический порядок может быть перевернут, так что люди реагируют на то, что еще не произошло, подобно тому, как Белая Королева вскрикивает перед тем, как порезать палец.<sup>11</sup> Такая готовность и составляет, по Дарвину, предназначение человеческого сознания. Иногда такие реакции обусловлены просто-напросто знанием того, что должно произойти. Снегирев преувеличенно благодарит за деньги, потому что он с самого начала почти уверен, что отвергнет их. Смердяков предсказывает свой эпилептический припадок, потому что собирается симулировать его. Другие случаи предвидения не столь продуманны. Хандра Ивана после того, как он рассказал Алеше “Легенду”, вызвана предстоящей встречей со Смердяковым. Притворный припадок Смердякова влечет за собой настоящий. Старец Зосима кланяется Мите из-за того, что должно с ним случиться. Алеша краснеет перед надрывом Катерины Ивановны и дрожит перед надрывом Снегирева. Митя предлагает крайний случай такой логики утверждая, что Алеша пришел потому, что он думал о нем (Т. 14. С. 95).

Здесь естественный порядок событий перевернут. Обычно о человеке думают, потому что он присутствует, но люди редко появляются только потому, что о них подумали. Появление у Ивана черта — хрестоматийный пример кристаллизации мыслей в личность, хотя эта личность всего лишь галлюцинация. Вообще, обратный порядок событий, от следствия к причине, рождает ощущение галлюцинации; наиболее полно Достоевский им пользуется в сцене разговора Ивана с чертом и ранее, когда сам Иван трижды разговаривает со Смердяковым.

Все эти искажения хронологии и причинной модели повествования беспокоят читателей, иллюстрируя одно из наиболее трудных мест в учении старца Зосимы: "...все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается" (Т. 14. С. 290). В причинно-следственной структуре романа Достоевский воплощает то единство вселенной, которое он проповедовал словами старца Зосимы и его брата Маркела. Рассмотрев эти простейшие искажения причинно-следственной модели мира, представленного в "Братьях Карамазовых", мы вынужденно прерываем исследование данной структуры, потому что структура времени, места, причинно-следственных отношений переплетена со структурой линейных связей, которую мы уже обсуждали в настоящей главе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Garnett E. Introduction // Dostoevskij F. The Brothers Karamazov. London, s. a. P. VII.*
2. Свободный мотив (Томашевский Б. В. Теория литературы. Л., 1925. С. 138; прим. науч. ред.).
3. Связанный мотив (там же; прим. науч. ред.).
4. В пользу этой точки зрения приводит доводы Натан Розен: *Modern Fiction Studies. Purdue University. IV. № 3. Fall, 1958. P. 238.*
5. См., например: *Dostoevsky F. The Brothers Karamazov / Ed. W. Somerset Maugham. Philadelphia: John Winston, 1947; Dostojevski T. Bracia Karamazowy / Ed. Leo Belmont. Warsaw, 1947.*
6. *Wasiolok E. "7" // The Explicator, Vol. XVI, № 1. October, 1957.*
7. Напр.: *Forster E. M. The Story of the Siren. London, 1920 (прим. науч. ред.).*
8. Под мотивом формальная школа понимала мельчайшую, далее не разложимую единицу повествования типа "Раскольников убил старуху", "получено письмо" (Томашевский Б. В. Теория литературы. Л., 1925. С. 137; прим. науч. ред.).
9. *Carroll L. The Complete Works. N. Y., s. a. P. 370.*
10. Здесь Бэлнеп контаминирует два анекдота из "Братьев Карамазовых": о послушнике первых времен христианства, который ослушался своего старца, и о современном иноке из Афонского монастыря (прим. науч. ред.).
11. *Carroll L. The Complete Works... P. 198.*

## **А. Неопределенный повествователь**

Согласно Платону, эпическая речь может представлять собой как чистое повествование, так и повествование через подражание. В чистом повествовании поэт сам рассказывает о том, что происходит, и передает, кто что сказал. В повествовании через подражание он рассказывает так, как если бы он был кем-то другим.<sup>1</sup> Нетрудно заметить, что Достоевский, подобно большинству романистов, использует псевдо-эпическую форму, которая по сути есть повествование через подражание. Достоевский никогда не снимает маску повествователя, представляющего отчет об истории братьев Карамазовых.<sup>2</sup> Именно этот повествователь и использует оба способа построения эпической речи — описывает события и речи персонажей своими собственными словами или же передает происходящее словами различных персонажей. Эти персонажи в свою очередь часто становятся повествователями второго порядка, описывая событие и речь персонажей и иногда ведя рассказ от лица кого-то другого. Эти повествователи третьего, а порой и четвертого порядка, часто очень важны. Например, великий инквизитор показан через рассказ повествователя о пересказе Иваном сочиненной им же поэмы (Т. 14. С. 224—241), а история Иова приводится повествователем первого порядка так, как ее записал Алеша со слов старца Зосимы, который прочитал ее в Библии (Т. 14. С. 264). Этих повествователей, через сознание которых часто показан мир “Братьев Карамазовых” будет лучше всего рассмотреть после повествователя первого порядка, сознание которого заключает в себе весь роман.

Прежде всего мы рассмотрим цели и сам способ существования повествователя первого порядка. В “Братьях Карамазовых” Достоевский создал мир, сотканный из густой сети поступков и отношений. Повествователь существует в этом созданном мире, а этот мир, такой, как мы его знаем, существует в сознании повествователя. Есть много оснований для существования в романе повествователя, но сейчас я оста-

новлюсь только на одном из них — мнемоническом, основанном на различии между повествователем и автором. В предыдущей главе я упоминал о стоявшей перед романистом художественной задаче представить многомерный мир в одномерной последовательности слов. Большинство современных романистов отличает процесс художественного вымысла от фиксации реальных событий, сохраненных памятью, тогда как некоторые античные писатели такого различия не делали. Повествователь в “Братьях Карамазовых” находится в положении древнего летописца или эпического поэта, который все изучил и все запомнил. За повествователем стоит Достоевский в положении самодостаточного творца, который распоряжается событиями и персонажами по своему усмотрению.

Для общения с читателями Достоевскому нужен повествователь, который бы специально собирал сведения об изображаемом мире и запоминал их. Такой повествователь и психологически, и с точки зрения мнемонической функции ближе читателю, чем отвлеченный автор, который создал этот мир непонятным образом, одним усилием своего интеллекта. В “Идиоте” Достоевский, словно современный французский романист, иногда играет в сотворчество с читателем, но в “Братьях Карамазовых” он разделяет процессы создания и изложения, так что второй из этих процессов становится очевидным благодаря фигуре повествователя, а первый — остается почти незамечен читателем, заслоненный этой фигурой. Кроме того, сама идея памяти стимулирует работу памяти читателя, как это было показано в главах II и III и, особенно, в разделе III, Б.

Если мир романа изображен существующим в сознании повествователя хотя бы отчасти ради осуществления мнемонической функции, то ради чего существует в мире романа повествователь? Первый ответ, разумеется, состоит в том, что он существует там только отчасти; его связь с другими персонажами — это связь того, кто что-то знает, с тем, *что* он знает. В отличие от такого повествователя, каким является герой “Записок из подполья”, этот повествователь стоит в стороне от всей сети отношений и взаимодействий. Вместе с тем он и не бестелесный медиум, не какой-то безликий хроникер, так как, хотя черты его личности привлекают мало внимания, именно границы и природа его осведомленности прочно утверждают мир романа в сознании большинства читателей.

Главное в повествователе первого порядка — знания, накопленные его памятью. У него нет имени, а его пол узнается только по окончаниям имен прилагательных и глаголов прошедшего времени. Только случайные намеки свидетельствуют о его телесном существовании. Он слышал о завещании, но не читал его (Т. 14. С. 14). Он говорит о городе как о “нашем городе” и о монастыре как о “нашем монастыре”. О первом посещении монастыря Алешей он говорит, что Алеша при-

шел “к нам”, и это можно понимать как намек на то, что повествователь — монах наподобие средневековых летописцев. Но я сомневаюсь, чтобы даже фрейдисты или марксисты попытались извлечь больше из самых туманных данных, сообщаемых повествователем о своей жизни.

О том, что повествователь физически присутствует на суде, известно по некоторым его непосредственным реакциям на происходящее. Например, он говорит по поводу показаний Катерины Ивановны: “Я холодел и дрожал слушая” (Т. 15. С. 112); или по поводу появления Ивана в роли свидетеля: “Одет он был безукоризненно, но лицо его, на меня по крайней мере, произвело болезненное впечатление: <...> Алеша вдруг вскочил было со своего стула и простонал: ах! Я помню это. Но и это мало кто уловил” (Т. 15. С. 115). Передавая некоторые другие события с чужих слов, повествователь дает понять, что сам он физически не мог их видеть в переполненном помещении. Например, он обсуждает Митино поведение во время показаний Катерины Ивановны: “Он же... про него рассказывали, что он раз или два во время показания Катерины Ивановны вскочил было с места <...>” (Т. 15. С. 113). Или по поводу реакции Ракитина, когда Грушенька объявляет о том, что они родственники: “Рассказывали, что Ракитин побагровел от стыда на своем стуле” (Т. 15. С. 115).

За пределами этих простейших указаний на топографически и физически реальное существование повествователя он остается смутной, неопределенной личностью; чья точка зрения на события могла бы быть важна, но редко обнаруживается. Хронологически он принадлежит тому периоду времени, когда исход всех основных событий романа становится ясен; этого требует возложенная на него мнемоническая функция. На первой странице романа он говорит, что события произошли за тринадцать лет до того, как он их описал. (Т. 14. С. 6). Если каждое его слово понимать буквально, то получается, что он пережил Алешу, потому что он утверждает, что Алеша запомнил свою мать на всю жизнь (Т. 14. С. 13, 18), а после описания Алешиного восторга во время его видения брака в Кане Галилейской (Т. 14. С. 325—328) он говорит: “И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты” (Т. 14. С. 328). Конечно, Достоевский мог вложить оба эти утверждения в уста повествователя просто для риторической выразительности, без каких-либо сознательных хронологических соображений.

Единственная действительно интересная деталь, относящаяся к хронологическому соотношению между жизнью повествователя и описанными им событиями, появляется в конце главы, содержащей комическую сцену между госпожой Хохлаковой и Перхотиным. Внезапно повествователь обращается к читателю и говорит: “Я бы, впрочем, и не стал распространяться о таких мелочных и эпизодных подробностях, если б эта сейчас лишь описанная мною эксцентрическая встреча мо-

лодого чиновника с вовсе не старую еще вдовицей не послужила впоследствии основанием всей жизненной карьеры этого точного и аккуратного молодого человека, о чем с изумлением вспоминают до сих пор в нашем городке и о чем, может быть, и мы скажем особое словечко, когда заключим наш длинный рассказ о братьях Карамазовых” (Т. 14. С. 406). Этот отрывок особенно интересен не только благодаря реминисценциям из Гоголя, но и потому, что он содержит заявление о роли повествователя в определении границ романа. Такие полномочия повествователя предоставляют автору разнообразные возможности воздействия на читателя.

## **Б. Границы и модальность осведомленности повествователя**

То, как повествователь связан с персонажами, о которых он повествует, с их мыслями и поступками, ставит ряд проблем; я уже обращал внимание на связь того, кто что-то знает, с тем, *что* он знает, при том что знающий не принимает участия в действии, а его знание не влияет на ход событий. Повествователь не задает вопросов, не вмешивается в действие и происходящее, не оказывает на него влияния, кроме как через его собственное сознание — как например, в сцене суда (Т. 15. С. 113, 115). С точки зрения времени и места он представляет собой неопределенную часть того мира, о котором говорит. С точки зрения причинно-следственных связей он из него полностью изъят, тогда как с когнитивной точки зрения он не существует в том мире, который существует в его памяти; он — ненаблюдаемый наблюдатель.

В последние годы стало традицией каталогизировать повествователей согласно различным системам, но изучение конкретного произведения требует приспособления типологии к особенностям стоящих перед исследователем проблем, особенно когда мы имеем дело со столь искусно и сложно выстроенным произведением, как “Братья Карамазовы”.

Мой подход к проблеме осведомленности повествователя лучше всего может быть продемонстрирован путем постановки одного и того же утверждения по поводу осведомленности в различные повествовательные позиции. Возьмем, к примеру, утверждение: “Мне ничего не известно”. Кто-нибудь может меня спросить: “Знаете ли вы, что вам ничего не известно?”, положив, таким образом, начало одному из тех онтологических парадоксов, которые уходят в бесконечность.<sup>3</sup> Но очевидно, что приведенное нами утверждение, взятое отдельно, может быть воспринято как парадокс только потому, что обычно каждое ут-

верждение содержит информацию не только о том, о чем говорится, но и о том, кто говорит. В приведенном утверждении говорящий и объект речи совпадают, и именно это совпадение и является источником парадокса или рассогласованности между двумя типами информации. Стоит разрушить эту идентичность, сказав: “Мне ничего не было известно”, и парадокс исчезнет, потому что “я” в прошлом не тождественно тому “я”, которое данное суждение произносит (по крайней мере в отношении осведомленности, которая и является предметом данного утверждения).

Точно так же, если автор, выступающий в роли биографа, говорит: “Он ничего не знает”, говорящий и объект речи различны; тогда возникает эпистемологический вопрос о природе и источниках знаний биографа: “Откуда вы знаете, что он ничего не знает?” Даже в менее ясных случаях факты, которые представляет биограф, могут быть подвергнуты сомнению, так как они лишь отражение независимо протекающей жизни; в то же время пока роман как единое целое не отрицается, все описанные в нем события должны быть приняты а priori на то время, когда мы их рассматриваем. Митя Карамазов однажды сказал: “De myslibus non est disputandum” (“О мыслях не спорят”),<sup>4</sup> что для моих целей может быть переведено: “О художественном произведении не спорят”. В этом суть учения Кольриджа о “намеренном отказе от недоверия” (“Литературная биография”, гл. XIV).

Такая априорная и тотальная авторитетность — орудие настолько сильное, что многие романисты употребляют его только один раз — чтобы притупить его острие, создав поводы к недоверию. Это частичное отречение от неограниченного контроля обычно используется для того, чтобы предупредить нежелание читателя отказаться от недоверия вообще. Для этого квази-биограф или квази-историк помещается в качестве повествователя между автором и читателем. Так же, как память повествователя облегчает работу творческой памяти читателя, ограниченность повествователя позволяет уменьшить напряжение безусловного доверия читателя ко всему повествованию. Модальность осведомленности повествователя и достоверность того, что он говорит, также связаны с его природой и местом, которое он занимает в романе, и могут варьировать от полной уверенности до сомнения и отрицания: “Он это сделал”; “Я уверен, что он это сделал”; “Я думаю, что он это сделал”; “Говорят, что он это сделал”; “Он мог это сделать, но не сделал” и т.д.; с таким количеством вариантов модальности, какое только можно вообразить. Границы осведомленности повествователя могут варьировать от совершенного проникновения в духовную суть персонажа или знания только его нравственного мира, только его психологии и, наконец, чисто внешнего описания в манере бихевиоризма: “Он погрузился в ад, и на третий день...”; “Он был хорошим человеком”; “У него был Эдипов комплекс”; “Он ненавидел своего отца”; “Он злобно

посмотрел на отца”; “Он посмотрел на отца нахмурившись”; “Его глаза были обращены к отцу”.

Среди конгломерата приемов повествования, изученных В. Бусом и его предшественниками, есть одно правило, на которое часто ссылаются: хотя функции и значение любого рода осведомленности повествователя могут оставаться предметом обсуждения не одну сотню лет, ясно, что вся структура правдоподобия развалится, если единство личности повествователя будет разрушено чрезмерными колебаниями модальности и границ его осведомленности. Точка зрения повествователя должна быть достаточно постоянной, чтобы обеспечить ему непрерывное единство личности. Если для какой-то цели автору понадобится изменить точку зрения повествователя, он должен использовать ряд приемов, чтобы это изменение оправдать.

Легко заметить, что “Братья Карамазовы” не подчиняются только что сформулированному правилу. Повествователь перескакивает от одного вида осведомленности к другому. В начале эпизода он весьма заботливо устанавливает декорации и мизансцену, намечает фон событий и характеризует состояние души одного (гораздо реже нескольких) из актеров, участвующих в будущей сцене. Чтобы это сделать, повествователь иногда встает на позицию автора, используя неограниченное доверие читателя, и сообщает а priori не только внешние обстоятельства, но выносит суждения и проникает в мысли персонажей; в других случаях он высказывает мысли и суждения в качестве собственного мнения, а иногда только представляет факты, характеризующие персонажа. Но едва начинается действие, повествователь как правило уходит в бихевиористское описание речей и поступков, предоставляя персонажам разговаривать между собой как в пьесе, и часто вообще отсутствуя в читательском сознании на протяжении всего диалога или монолога.

Повествователь переносит свое внимание с одного персонажа на другого только шесть раз на протяжении романа, все остальное время следуя за одним и тем же персонажем от сцены к сцене и останавливаясь (обыкновенно перед его встречей с другими персонажами) для подробного исследования его мыслей, сомнений, эмоций и идей в этот момент.

На первых двухстах сорока страницах романа Алеша присутствует в каждой сцене, исключая скандальный обед в монастыре (Т. 14. С. 78—85), вводные сцены, предвещающие начало основного действия в книге первой, и несколько случаев, когда создается впечатление, что повествователь, который следует за Алешей по пятам, на короткое время отстает от него, чтобы увидеть — прежде, чем вновь вернуться к нему, — что случилось после его ухода; так, например, показано, словно бы невзначай, как Федор Павлович хлопнул еще полрюмочки, едва только Алеша его покинул (Т. 14. С. 160).

На протяжении первой трети романа повествователь склонен изоб-

ражать других персонажей бихевиористски, в то время как состояния души Алеши подробно исследуются,— например, перед его встречей с Митей (Т. 14. С. 93—95), перед его встречей со школьниками (Т. 14. С. 160—164), перед его встречей с Иваном и Катериной Ивановной (Т. 14. С. 169—170), перед его посещением избы Снегирева (Т. 14. С. 178—180) и в то время, когда он подстерегает Митю (Т. 14. С. 202—208).

Затем идет длинная сцена между Алешей и Иваном, представленная как драматический диалог, постепенно переходящий в монолог о великом инквизиторе (Т. 14. С. 208—240), после чего внимание повествователя переключается на Ивана, а Алеша из поля его зрения исчезает. Как только в центре внимания повествователя оказывается новый персонаж, именно его внутренний мир становится доступен; в данном случае повествователь начинает во всех подробностях описывать состояние души Ивана (Т. 14. С. 241—244), который до этого был показан или только бихевиористски, или с чьих-то чужих слов. В сцене со Смердяковым повествователь не перестает рассказывать о мыслях и чувствах Ивана, тогда как Смердяков представлен обычным образом — через внешние, непосредственно наблюдаемые факты (к чему это приводит, я скажу позже). Мысли и чувства Ивана исследуются и в следующей сцене — с отцом, и в следующей за нею, когда он готовится к отъезду.

Затем, без какого-либо элегантного перехода, как при первом переносе внимания от Алеши к Ивану (через “Легенду о великом инквизиторе”), повествователь переводит часы назад и возвращается к Алеше, смотрит его глазами на старца Зосиму и скрывается за повествованием Алеши о старце, как до этого скрывался за “Легендой” Ивана о великом инквизиторе, после чего появляется снова, чтобы представить подробный отчет о состоянии души Алеши при его встречах с Ракитиным и Грушенькой, которые в свою очередь подводят к решающей сцене, когда отец Паисий читает Евангелие над телом старца Зосимы, Алеша же стоит возле, коленопреклоненный, и читатель становится свидетелем того, что он слышит, его мыслей и его видения, чуда в Кане Галилейской, полного милосердия и добра (Т. 14. С. 325—328).

После этой сцены повествователь уже никогда больше столь подробно не изображает внутренний мир Алеши. Когда Алеша появляется в следующий раз, состояние его души показано через бросающиеся в глаза черты внешности: “Здесь кстати заметим, что Алеша очень изменился с тех пор, как мы его оставили: он сбросил подрясник и носил теперь прекрасно сшитый сюртук, мягкую круглую шляпу и коротко обстриженные волосы. Все это очень его скрасило, и смотрел он совсем красавчиком. Миловидное лицо его имело всегда веселый вид, но веселость эта была какая-то тихая и спокойная” (Т. 14. С. 478—479).

Такой переход при новом появлении Алеши от подробнейшего изображения состояния его души к лаконичной манере сообщения, осно-

ванного на описании его внешности, объясняется тем, что во второй половине романа повествователь переносит свое внимание на исследование состояния души Мити, Коли Красоткина, Ивана и некоторых второстепенных персонажей, так что теперь уже Алеша оказывается в положении увиденного и описанного со стороны, какое в предыдущих главах занимали его собеседники.

Проследив состояние души Алеши в течение трех дней, повествователь возвращается к его брату Мите и показывает его во второй из этих дней. В первый день, в келье старца Зосимы, при встрече с Алешей возле дома Федора Павловича и внутри дома, а затем с Алешей на улице, состояние души Мити передается почти исключительно через внешние проявления. Психологические же замечания, которые делаются по поводу Мити, не предполагают всезнания; например, когда Митя, входя в келью, кланяется старцу и затем делает почтительный и глубокий поклон своему отцу, говорится только: "Видно было, что он обдумал этот поклон заранее и надумал его искренно" (Т. 14. С. 64). В этом эпизоде повествователь явно не претендует на полную осведомленность о состоянии души Мити. Все, что читатель об этом узнает, извлечено из наблюдений над поведением Мити, а posteriori.

На второй и третий день Митя оказывается вовлечен в цепь событий, приводящих его к катастрофе, а с Алешей сталкивается лишь случайно. Так же, как и при изображении Алеши, досконально описывается повествователем состояние души Мити в начале большинства эпизодов. Первое такое описание предшествует встрече Мити с Кузьмой Самсоновым — одной из тех редких сцен, где осведомленность повествователя распространяется на психологическое состояние обоих персонажей, поскольку описывается злобная выходка Кузьмы Кузьмича, отправившего Митю к Ляговому (Т. 14. С. 333—337).

После этой сцены повествователь задерживается с Кузьмой Самсоновым, (как прежде — с Федором Павловичем после того, как от него ушел Алеша), затем следует за Митей к Перхотину и к Ляговому, где волнения, вождление и тщетность всех усилий разрешаются в ревнивом отчаянии Мити, которое в свою очередь перетекает в длинное размышление перед эпизодом посещения госпожи Хохлаковой. В оставшейся части книги восьмой Митины сбивчивые мысли воспроизводятся постоянно, но подробные исследования состояния его души представлены дважды: по пути в Мокрое и во время кутежа, когда он обдумывает самоубийство (Т. 14. С. 394). Удивительно, что пространные анализы состояния души Мити не предпосланы его встрече с Феней, сценам с купцами и с Перхотиным, однако эти сцены содержат описание внутреннего состояния его собеседников. В них Митино отчаяние, затем безнадежный переход через злобу, волнение, боль, вождление, враждебность, ярость, кровь — к безумному адскому истступлению показаны через вскрытое автором отношение к Мите разных пер-

сонажей, с которыми он встречается, начиная с Самсонова и кончая Калгановым.

В книге девятой повествователь переводит часы назад ко времени митинога отъезда и начинает ее с исследования состояния души Перхотина. После комедийной сцены с госпожой Хохлаковой идет глава, вводящая персонажей, которые будут действовать во время предварительного следствия и на суде. Как в большинстве вводных глав у Достоевского, здесь дана общая характеристика действующих лиц; например, сказано, что Ипполит Кириллович оценивал свои достоинства несколько выше, чем они того заслуживали, но нет глубокого анализа его внутреннего мира и состояния его души. Следующие три главы посвящены хождению Митиной души по мытарствам, но единая длинная сцена предварительного следствия почти полностью показана, с ее внешней, драматической стороны через подробное воспроизведение диалогов. Единственное длинное исключение — исход этих мытарств: Митя засыпает, видит во сне плачущее крестьянское дите, спрашивает, почему оно плачет, и просыпается, преисполненный чувства благодарности.

В последнем абзаце книги девятой внимание переносится с Мити на Калганова, отчаяние которого показано столь проникновенно для того, чтобы стало ясно сходство между состоянием его души и состоянием Алеши после смерти старца Зосимы, когда Алеша утратил веру из-за того, что стал распространяться запах тления; это сближение объясняет разрыв Калганова с Максимовым и освещает тесную связь между карамазовщиной и Божьей благодатью. После этого повествователь никогда больше не изображает Митю изнутри. В следующий раз о состоянии души Мити говорится устами Грушеньки; и совершенно очевидно это имеет отношение не столько к нему, сколько к ней самой; а потом уже Митя проявляет себя в драматическом диалоге, переданном без малейшего авторского комментария, и только несколькими страницами позже повествователь говорит: “Митя, произнося свою дикую речь, почти задышался. Он побледнел, губы его вздрагивали, из глаз катились слезы” (Т. 15. С. 31). Перед нами — бихевиористское описание даже в более чистом виде, чем описания поведения Алеши после того, как повествователь перестал рассказывать о его мыслях и переживаниях.

Коля, следующий персонаж, внутренний мир которого изображает повествователь, подробно выведен на сцену в начале книги десятой. Вводная глава с обычной общей характеристикой оказалась необходима и здесь, но впервые его внутренний мир по-настоящему раскрывается при описании его надежд и опасений во время встречи с Алешей. Именно из этой сцены я взял приведенное выше описание Алеши. В дальнейшем есть еще два описания его душевного состояния, после чего он вообще исчезает из романа вплоть до эпилога, за исключением

случайных упоминаний, например в устах Лизы (Т. 15. С. 23).

Книга одиннадцатая посвящена Ивану. Однако в первых четырех главах Иван не участвует в действии; здесь все персонажи изображены бихевиористски, за исключением нескольких фраз, например, той, что посвящена Алеше в конце главы четвертой. Две первые встречи Ивана со Смердяковым даны в ретроспекции, с анализом состояния души Ивана после каждой из них, а третий анализ следует за третьей встречей, которая возвращает к последовательности событий главы первой этой книги. События следующей главы, с чертом, совершаются исключительно в сознании Ивана, а после этого переломного момента повествователь может сообщить о душевном состоянии Ивана не больше, чем о состоянии Алеши, Мити или Коли.

Вообще, до самого конца романа рассказчик передает только внешние, наблюдаемые факты, не считая редких замечаний и утверждений вроде того, что Ипполит Кириллович “считал эту речь за свой *chef d’oeuvre*, за *chef d’oeuvre* всей своей жизни, за лебединую песнь свою” (Т. 15. С. 123) и что эта речь была искренней. В остальном проявления осведомленности повествователя ограничены обстоятельными бихевиористскими наблюдениями или передачей сообщений, полученных из вторых рук.

## **В. Параллели между повествовательной структурой и динамической конструкцией**

Поскольку существование повествователя первого порядка основано на его осведомленности, эти переходы от описаний состояния души персонажей к их изображению со стороны создают впечатление, что единство личности повествователя то и дело нарушается, и он представляется то почти реальным человеческим существом, то совокупностью риторических приемов. Разумеется, никакой случайный читатель не станет отмечать для себя все те переходы, которые я упомянул, но по мере того, как память выстраивает на основании цепочки сообщаемых фактов картину мира, образ повествователя на первом плане все более озадачивает, и эту свою озадаченность читатель распространяет на весь роман, который известен ему в изложении вездесущего и непоследовательного повествователя.

Еще более интересные последствия манипулирование осведомленностью повествователя имеет для понимания читателем других персонажей. Когда разум и страсть, сомнения и раскаяние персонажа связы-

вают его с окружающим миром, он становится по-человечески мотивированным, психологически объяснимым, а не просто хорошим или дурным или каким-нибудь еще. Но когда персонаж виден только с внешней стороны, особенно когда его поступки непонятны, или понимание их усложнено, он запоминается читателю не как личность, а как символ некоей силы, действующей в мире, какого-нибудь качества за пределами его человеческой сущности. Так, нас смутила бы необходимость исследовать психологию Великого Отчаяния в “Пути паломника” Дж. Беньяна<sup>7</sup> или представить строгий анализ сознательных и бессознательных мотивов, которые привели к самоубийству Иуду. Рассказ о духовном мире не допускает однозначной интерпретации; исчерпывающее понимание разрушает благоговейный трепет, порождаемый тем, что непознаваемо.

Так, на протяжении всего действия романа старец Зосима, например, — скорее вместилище и источник Божественной благодати, чем личность, которая руководствуется обычными человеческими побуждениями. Его влияние на Алешу, его учение, его дар предвидения и сила духовного влияния, данная ему как старцу, — все это говорит о том, что человеческая сторона его природы вторична по отношению к харизматической. Исходя из этого, а также из того, что природа благодати лежит за пределами исследования, повествователь не может непосредственно показать духовный мир старца Зосимы без того чтобы подчеркнуть в нем человеческое начало за счет того, что непознаваемо.

Смердяков — если взять пример на другом конце спектра — был бы неприятной личностью независимо от прямых оценок, имеющих в тексте, но наше отношение к нему только отчасти определяется тем, что он давил тараканов, вешал кошек, научил Илюшу мучать собак, навлек на Митю обвинение в отцеубийстве, довел до помешательства Ивана и убил Федора Павловича. Если бы во время свиданий Ивана со Смердяковым внутренний мир Смердякова был показан так же подробно, как внутренний мир Ивана, он предстал бы перед нами слабым, злобным слугой, который извращенными способами утоляет свои болезненные влечения. Вместо этого, не дав повествователю проникнуть в сознание Смердякова, Достоевский создал чудовище — нечто среднее между “банной мокротой” (Т. 14. С. 114) и страшным духом самоуничтожения и небытия. Возможно, трагедия “Отелло” была бы сильнее, если бы Шекспир исключил монологи, которые предназначены а priori, в соответствии с театральными условностями, сообщать о переживаниях Яго, чье сознание сопоставимо с сознанием Смердякова.

Так как природа старца Зосимы, Смердякова и большинства других персонажей в ходе романа претерпевает мало изменений, степень проницательности повествователя по отношению к ним остается неизменной. С другой стороны, некоторые персонажи, и прежде всего трое

братьев, движутся по направлению к абсолюту, стремясь пересечь границы человеческой природы, как показано в главе III. Это движение приобретает форму мистического странствия через ад и чистилище<sup>6</sup> к небесам, где старец Зосима уже пребывает в качестве орудия Божьей благодати, осеменяющей землю, и лишь затем — в качестве реального человека.

Из трех братьев Иван меньше всего продвинулся по этому пути. До самой сцены с великим инквизитором он представлен только с внешней стороны, являясь почти что символом страстного отчаяния ума, загадки или смерти. Позднее мы проникаем в его внутренний мир и становимся свидетелями его нисхождения в ад, куда его увлекает Смердяков и где он встречается с самим чертом. Возможно, его признание на суде — начало его пути в чистилище, но до конца романа мы ничего не узнаем о его дальнейшей судьбе, и степень проникновения повествователя в его внутренний мир не изменяется.

Митя в течение первого дня показан с внешней стороны, почти только как живое воплощение безудержной карамазовской чувственности. Далее, в течение второго и третьего дней — времени, охваченного книгой восьмой — он показан изнутри и превращается в безнадежно отчаявшееся существо. Я уже упоминал об аде ревности, безумства, ненависти, приступов гнева, разочарования, крови, отчаяния, бреда и вины, через который проходит Митя, и об очищении его мытарствами, что прямо обозначено в названиях соответствующих глав. В конце этих мытарств Митя видит во сне плачущее дите, а когда пробуждается, то оказывается, что он уже совершил решающий поворот к “небесам на земле” старца Зосимы, о чем свидетельствуют его слова в этом и позднейших эпизодах. И с этого самого момента повествователь первого порядка теряет способность проникать в душу Мити.

В отличие от своих братьев Алеша с самого начала показан как нормальный, реалистически мыслящий, нравственный человек, который с одной стороны тяготеет к карамазовской чувственности, а с другой — к христианству старца Зосимы. Алеша говорит Лизе: “А я в Бога-то вот, может быть, и не верую” (Т. 14. С. 201), но его ад по существу состоит в переживании чужого опыта: карамазовского неистовства Мити, интеллектуального исступления Ивана, или хождения Богородицы по мукам, или мук великого инквизитора, живущего с адом в сердце, или разложения тела старца Зосимы. Его очищение тоже связано с другими; так, он переживает обращение старца Зосимы, записывает его рассказ и участвует в духовном возрождении Грушеньки. Так же, как в случае с Митей, очищение Алеши завершается во сне, после которого он становится прежде всего орудием благодати и только во вторую очередь Карамазовым; и опять-таки, как и в случае с Митей, в этой поворотной точке повествователь утрачивает способность проникать во внутренний мир героя и подводя читателя к абсолютному или аллегориче-

скому пониманию образа, и все дальше уводя его от психологической интерпретации, которой прежде была связана повествовательная структура.

Это сосуществование двух родов осведомленности повествователя, часто в одной и той же сцене (как, например, во время разговора Ивана со Смердяковым), а иногда с одним и тем же персонажем (как, например, с Алешей), порождает спонтанное представление о двух уровнях бытия. Такое представление стоит за любой аллегорией, и ее восприятие требует обыкновенно усиленной работы читательского сознания, но здесь, где нет аллегории как таковой, повествовательная структура порождает представление о сосуществовании различных уровней бытия, которому вообще трудно подобрать название. Легко сказать, что Алеша Карамазов — иногда человек, а иногда Христос, но когда эти два его облика проявляются не только в собственном его поведении или во взаимоотношениях с другими людьми, но в посреднике, через которого мы его узнаем, читатель начинает с беспокойством осознавать, что эта двойственность, которая до поры до времени могла восприниматься как игра ума, становится непреложным фактом. Таким образом повествовательная структура во взаимодействии с причинно-следственной структурой создают то впечатление, которое Труайя и некоторые другие получили от романа в целом (см. главу 1, раздел Б).

## Г. Утаенная и сообщенная информация

Показав, что взаимоотношения между повествователем первого порядка и изображенным миром есть взаимоотношение между знающим и тем, *что он* знает, я должен теперь изучить взаимоотношение между тем, что повествователю известно, и тем, что он рассказывает. Некоторые исследователи возможно подошли бы к этой проблеме с точки зрения “позиции” повествователя, но это слово может ввести в заблуждение, так как неясность и противоречивость повествователя первого порядка не позволяют выявить его позицию в обычном смысле слова. Хотя в некоторые моменты создается впечатление, что повествователь первого порядка эмоционально вовлечен во взаимоотношения и судьбы персонажей. В качестве примеров каждой из этих проекций повествователя на повествование я сопоставлю два отрывка, в которых встречается слово “увы”.

Первый отрывок взят из сцены предварительного следствия, когда Митю спрашивают, надеялся ли он вернуть к жизни Григория после того, что ударил его пестиком по голове.

«— Не знаю, надеялся ли? Просто убедиться хотел, жив или нет. <...>

— Я не медик, решить не мог. Убежал, думая, что убил <...>.

Увы, Мите и в голову не пришло рассказать, хотя он и помнил это, что соскочил он из жалости <...> Прокурор же вывел лишь одно заключение, что соскакивал человек, “в такой момент и в таком волнении”, лишь для того только, чтобы наверное убедиться: жив или нет единственный свидетель его преступления» (Т. 14. С. 430).

Во втором отрывке говорится о Коле Красоткине: «Главное, его мучил маленький его рост, не столько “мерзкое” лицо, сколько рост. У него дома, в углу на стене, еще с прошлого года была сделана карандашом черточка, которою он отметил свой рост, и с тех пор каждые два месяца он с волнением подходил опять мериться: на сколько успел вырасти? Но увы! вырастал он ужасно мало, и это приводило его порой просто в отчаяние» (Т. 14. С. 478).

Совершенно очевидно, что первое “увы” передает собственное сожаление повествователя по поводу описываемой им ситуации, тогда как второе “увы” выражает ребяческое беспокойство персонажа, словно бы повествователь каким-то образом проник в этот миг в душу Коли.

В обоих отрывках в качестве повествовательного приема использована гипнотическая сила междометия, вызывающего эмоциональный отклик независимо от того, осознает ли читатель данную ситуацию. Во втором примере — почти пародирующем первый, она призвана не повысить эмоциональную силу читательского отклика, но снизить ее, потому что в этом случае отклик никак не соответствует поводу.

В России на протяжении XIX века этот повествовательный прием постепенно отмирал. Во времена Карамзина эмоциональные вспышки повествователя были почти синонимом литературности; во времена Чехова они считались не только свидетельством слабого мастерства, но и недостойной чувствительностью. В “Братьях Карамазовых” эмоциональные отклики повествователя на происходящие события редки и ненавязчивы, в большинстве случаев они почти не поднимаются от риторики общих мест до подлинного выражения личных чувств.

Второе “увы” представляет собой более интересный случай проникновения повествователя в душевное состояние описываемого персонажа. Пользуясь терминологией Платона, этот второй пример находится на полпути между чистым повествованием и повествованием через подражание. Повествователь остается тождествен самому себе и в то же время передает мысли мальчика.<sup>7</sup>

Подобные два несовместимых и одновременно интерферирующих субъекта речи обычно создают ироническое или юмористическое впечатление; используемый в серьезном контексте, при отсутствии напряжения между повествователем и изображаемым персонажем, этот прием неотличим от прямой реакции повествователя на ситуацию, как в

случае, представленном выше (в эпизоде с Митей). С другой стороны, если повествователь изображает состояние души одного из гротескных, с любой точки зрения комических персонажей, таких, как Максимов и госпожа Хохлакова, несовместимость может оказаться столь велика, что юмор покажется натянутым, как в плохой пьесе, когда слуга строит рожи за спиной у исполнительницы главной роли.

Но такие персонажи, как Коля или Миусов, комичны только в соответствующем контексте. Когда же он появляется, ничто не может лучше оттенить тонкую гротескность этих персонажей, чем серая рассудительность повествователя первого порядка. Его плоские литоты, лишенная воображения сдержанность и прозаические общие места создают ироническую атмосферу эпизода, в котором Ивана, Федора Павловича и Миусова не встретили в монастыре с ожидаемым почетом: “Было, однако, странно; их по-настоящему должны бы были ждать и, может быть, с некоторым даже почетом: один недавно еще тысячу рублей пожертвовал, а другой был богатейшим помещиком и образованнейшим, так сказать, человеком, от которого все они тут отчасти зависели по поводу ловель рыбы в реке, вследствие оборота, какой мог принять процесс. И вот, однако ж, никто из официальных лиц их не встречает” (Т. 14. С. 33).

Здесь нет никаких изначально нелепых высказываний; вскоре выясняется, что был-таки послан монах встретить их. Однако благодаря присутствию повествователя естественное возмущение выплескивается из границ, так что положение становится комичным, а сознание того, что мы слышим чью-то речь, хотя она не является ни прямой, ни даже несобственно-прямой, и вообще лишена признаков того, что она кому-то принадлежит, придает этому отрывку оттенок иррациональности.

Можно было бы попытаться связать тон этого иронического полуподражания с переносом эпитета, однако лучше говорить не о переносе, а о перевоплощении, как если бы озорной мальчишка стал рассказывать о з-з-заике или писатель использовал звукоподражание. Во всех подобных случаях внедрение определенного качества предполагает, что оно существует независимо от его носителя, читателю предлагается пример, который представлен не персонажем, не подражающим ему повествователем, но содержится в самих словах, из которых одновременно возникают образы и повествователя, и персонажа.<sup>8</sup> Под пером Достоевского этот в общем банальный повествовательный прием порождает и более тонкий юмор, он размывает границы персонажей, демонстрирует качества, непостижимым образом заимствуемые повествователем у героев, и благодаря этому в сознании читателей воссоздается область интеллектуального бытия, в которой описываемые персонажи и сам повествователь являются всего лишь участниками. Это ощущение не может быть вполне рациональным; оно опирается на непосредственное внерациональное переживание читателя, подкреплен-

ное воздействием структуры внутритекстовых отношений.

Еще более важным, чем эмоциональное участие повествователя в ситуациях и отношениях персонажей, является его право самому определять границы собственной осведомленности и ее источники для каждой части романа. Необходимо четко различать отбор материала, осуществляемый повествователем, и авторский отбор. Сознание Достоевского содержало огромное число лиц, анекдотов и многого другого, что он запомнил из чтения, разговоров, жизненного опыта, наблюдений и впечатлений. Из этой совокупности данных образовалось собрание внутренне связанных между собой сведений, которые и были введены в роман. По уже упоминавшейся причине (раздел Б настоящей главы) в сознании повествователя первого порядка эти данные представляют собой причинно-следственную и хронологическую модели — повествование или сюжет.

Отбор, осуществленный повествователем, в значительной степени формирует читательские ожидания. Одно из представлений о “хорошо сделанном романе” требует, чтобы в нем не было постороннего материала, не связанного с основным действием; его персонажи не должны появляться ниоткуда и исчезать неведомо куда, не должны вводиться эпизоды, не имеющие причин и следствий.

Повествователь “Братьев Карамазовых” часто так сдержанно удовлетворяет этого рода любопытство, что, подобно тому, как мы установили, что роман “плохо сделан” с точки зрения осведомленности повествователя, мы должны придти к выводу, что он сознательно “плохо сделан” и с этой точки зрения. Когда повествователь отказывается в информации, он обычно воскрешает прежнее понимание природы романа (таков эпизод с Перхотиным, приведенный выше — Т. 14. С. 406), но часто он обескураживает читателя не отсутствием данных, а их задержкой, как например, в следующем эпизоде, который читается как типично гоголевский текст. Описав положение Смердякова в семье Марфы и Григория, повествователь говорит: “Очень бы надо примолвить кое-что и о нем специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповая, что о Смердякове как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести” (Т. 14. С. 93).

В отказе повествователя привести те или иные сведения всегда оказывается повинно чувство “пристойности”, связано ли оно со снобизмом в духе восемнадцатого века, который пародировался уже Гоголем,<sup>9</sup> или же с отвлеченным понятием о порядке повествования. Это может быть проиллюстрировано первой фразой первой главы романа. “Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад и о которой сооб-

шу в своем месте” (Т. 14. С. 7). Данное предложение представляет двух персонажей и упоминает об одном происшествии, но лишь об одном из двух персонажей рассказывается тут же, а происшествие описано лишь через четыреста страниц. Конечно, линейная природа романа делает невозможным одновременный рассказ о всех трех предметах повествования, но мнемоника требует, чтобы в самом начале они были упомянуты. Таким образом, дважды произведенный повествователем выбор, его отбор трех упомянутых предметов повествования и временный отказ от двух из них может быть объяснен с точки зрения проблематики вербальной коммуникации в повествовательной структуре.

В отрывке, где говорится о Перхотине, некая информация лишь упомянута, а затем демонстративно утаивается от читателя на протяжении всего романа. В отрывке, где говорится о Смердякове, некие сведения упомянуты и затем утаиваются в надежде, что их можно будет представить в дальнейшем. В первой фразе книги повествователь утаил важные сведения, пообещав однако, что сообщит их, когда придет время. Однако скрытность повествователя выражается не только в утаивании данных на время или навсегда. В некоторых случаях он редактирует сообщение. Например, когда Митя направляется в Мокрое, повествователь говорит: “Вот в каких словах он бы мог приблизительно изложить свои ощущения, если бы только мог рассуждать. Но он уже не мог тогда рассуждать” (Т. 14. С. 370). Повествователь неоднократно утверждает, что во время предварительного следствия он дает лишь краткое изложение показаний Мити, а во время суда не только выбирает основное, но как бы дает перевод, говоря: “(NB. Я передаю своими словами, доктор же изъяснялся очень ученым и специальным языком)” (Т. 15. С. 104). В этих примерах, как и в приведенных прежде, повествователь обращается к читателю, чтобы сообщить, что знает о событиях, изображенных в “Братьях Карамазовых”, и об их подоплеке нечто, о чем он умалчивает.

В других случаях повествователь сообщает сведения в виде собственных наблюдений, связанных с остальным действием не причинно-следственной связью, а посредством намеков, ассоциаций или параллелизма наподобие развернутого эпического сравнения. Замечания повествователя о первом браке Федора Павловича, в которые вплетен анекдот о девице, игравшей в жизни роль Офелии (Т. 14. С. 8), уже приводились как пример произвола повествователя (см. главу III, раздел Б).

Как уже было отмечено, повествователь использует ожидания, и особенно охотно играет на читательских ожиданиях, связанных с именами и названиями (глава III, раздел В). Самый важный из этих случаев касается названия города, в котором происходят события. Повествователь не сообщает его на протяжении двух третей текста романа, а затем как бы случайно роняет его название — Скотопригоньевск, до-

бавляя в скобках: “(увы, так называется наш городок, я долго скрывал его имя)” (Т. 15. С. 15). Эти причуды выбора возможностей в процессе повествования дают себя знать во многих умолчаниях, как краткосрочных, так и продленных за пределы романа; они заставляют читателя настороженно отнестись к повествователю и не доверять даже собственным ожиданиям. Когда повествователь вовсе утаивает сцену убийства, заменяя ее строкой точек (хотя он прекрасно осведомлен обо всем, что произошло), читатель чувствует, что в сознании повествователя существует, как единое целое, остов романа, предопределяющий порядок и выбор сведений, событий, о которых он сообщает. В рассказ о суде повествователь вводит некоторые подробности, которые отчасти изменяют сложившееся у читателя мнение о действующих лицах. Он называет фамилию Грушеньки и в скобках замечает: «(Nota bene. Фамилия Грушеньки оказалась “Светлова”. Это я узнал в первый раз только в этот день, во время хода процесса)» (Т. 15. С. 100). В другой раз на суде Грушенька сообщает, что она — двоюродная сестра Ракина (Т. 15. С. 115), факт, о котором умалчивается на протяжении шестисот страниц; с тех самых пор, как Алеша спрашивает, правда ли это, и Ракин возмущенно это отрицает. Подобные разоблачения могут изменить мнение читателя о персонаже. Доктор Герценштубе, например, на протяжении всего романа показан как недалекий ремесленник, наделенный речевой характеристикой в духе Диккенса. Он приходит, качает головой и говорит, что ничего не понимает. Затем внезапно, после того, как читатель на протяжении шестисот страниц свыкся с этим образом, он расцветает в традиционный для русской литературы того времени образ сентиментального великодушного немца, который покупает фунт орехов осиротевшему Мите (Т. 15. С. 105—107). Здесь повествователь принимает во внимание читательское ожидание и наперекор ему представляет некоторые особенности персонажей и даже название города в то время, когда читатель этого меньше всего ждет — после того, как они были похоронены под толщей сотен страниц совсем других сведений и событий. Каждое из тех четырех событий, о которых могло бы быть сказано уже во вводной главе книги, повествователь лишь мимоходом упоминает, до предела ужимая информацию. Эти четыре тайны созданы самим повествователем, а не ходом событий в описываемом мире, тогда как разложение тела старца Зосимы или обнаружение глухоты первого любовника Грушеньки суть неожиданности в самом ходе событий романа. В приведенных выше примерах информация утаивается обдуманно, чтобы позднее подать ее с большим драматическим эффектом.

В других случаях повествователь Достоевского дает избыточную информацию. Приведем два примера, которые представляют прямо-таки гоголевское, на грани кошмарного сновидения объяснение безобидных в сущности явлений, представленных таким образом, что модель чита-

тельского ожидания безнадежно разрушается каким-то безумным нарушением привычных пропорций со стороны повествователя первого порядка.

Первый пример относится к эпизоду после убийства: «Потом у нас говорили и даже дивились тому, что все эти лица как будто нарочно соединились в вечер “преступления” вместе в доме исполнительной власти. А между тем дело было гораздо проще и произошло крайне естественно: у супруги Ипполита Кирилловича другой день как болели зубы, и ему надо же было куда-нибудь убежать от ее стонов; врач же уже по существу своему не мог быть вечером нигде иначе как за картами. Николай же Парфенович Нелюдов даже еще за три дня рассчитывал прибыть в этот вечер к Михаилу Макаровичу так сказать нечаянно, чтобы вдруг и коварно поразить его старшую девицу Ольгу Михайловну тем, что ему известен ее секрет, что он знает, что сегодня день ее рождения и что она нарочно пожелала скрыть его от нашего общества, с тем чтобы не созывать город на танцы» (Т. 14. С. 408). Ни одна из упомянутых здесь женщин не появляется больше в романе. Они введены в повествование точно так же, как множество других персонажей, которые тотчас же исчезают, сыграв свою небольшую роль, как это сплошь да рядом происходит в жизни, но не в “хорошо сделанных” романах.

Еще более показателен вызывающе причудливый пример такого рода, предлагающий объяснение того, почему Коля Красоткин в определенный день остается дома, чтобы присматривать за двумя детьми. Повествователь объясняет, что мать Коли нанимала квартиру в одном доме с женой доктора и утешала ее, так как ее муж “вот уже с год заехал куда-то сперва в Оренбург, а потом в Ташкент, и уже с полгода как от него не было ни слуху ни духу <...> И вот надобно же было так случиться к довершению всех угнетений судьбы, что в эту же самую ночь, с субботы на воскресенье, Катерина, единственная служанка докторши, вдруг и совсем неожиданно для своей барыни объявила ей, что намерена родить к утру ребеночка. Как случилось, что никто этого не заметил заранее, было для всех почти чудом” (Т. 14. С. 466—467). Мать Коли и жена доктора взялись заботиться о ней, а Коля остался дома присматривать за детьми, пока служанка матери ходила на базар. Кто родился — мальчик или девочка — остается неизвестным.

Почему выбрано это изолированное происшествие, никак не предваренное, не имеющее продолжения и введенное, чтобы объяснить относительно маловажное обстоятельство? Дело в том, что рождение на свет ребенка чаще любого другого происшествия оказывается центральным звеном в цепи событий и имеет особое эмоциональное значение, и даже такие литературные произведения как “Амфитрион” Плавта или “Монастырь и очаг” Чарльза Рида, которые лишь завершаются рождением, сосредоточены на *будущем* величии ребенка. По этой причине

взятое совершенно изолированно рождение ребенка, произошедшее к тому же при почти чудесных обстоятельствах, тем не менее создает такое же ощущение — ощущение громадного внешнего ряда событий, уводящих назад, к неизвестным причинам, подобно тому как путь мужа докторши из Скотопригоньевска в Оренбург и Ташкент — картину уходящего в неизвестность мира.

Читатель, конечно, не подозревает, что этот мир так и останется ему неизвестен. Появление этого ребенка не более таинственно, чем появление Илюши, обсуждавшееся ранее (глава III, раздел В). В подобных случаях, как это было уже описано (см. главу III, особенно раздел Ж, и глава IV, раздел Г), линейная и причинная последовательность событий по внезапной прихоти повествователя разрушаются, раздражая читателя и подталкивая его с нетерпением брать на заметку любые сведения, способные восстановить нить событий.

## **Д. Повествователи второго порядка**

В этом романе проблемы повествования не ограничиваются свойствами и функциями повествователя первого порядка. Его присутствие между читателем и миром романа создает и изменяет восприятие этого мира читателем, но время от времени Достоевский помещает между этим первым фильтром и изображаемым миром второй фильтр, предоставляя повествователю первого порядка на протяжении многих страниц приводить речь другого персонажа. Я указал уже ряд оснований, по которым введен повествователь первого порядка; теперь я рассмотрю повествователей второго порядка, и результаты их присутствия.

Очевидно, что все повествователи второго порядка существуют в сознании повествователя первого порядка; однако он в их сознании не присутствует. Иногда они говорят о событиях, очевидцами или участниками которых они были, а иногда рассказывают анекдоты, не относящиеся к причинно-следственной основе “Братьев Карамазовых”. Моя первая задача состоит в том, чтобы объяснить эти анекдоты, которые из сознания Достоевского пришли в роман, хотя никак не связаны с историей братьев Карамазовых и их окружения. Иногда, как это было с приведенном выше отрывком об “Офелии” (Т. 14. С. 8; см. главу III, раздел А наст. изд.), Достоевский вкладывает такие анекдоты непосредственно в уста повествователя первого порядка. Значительно чаще — как в случае с анекдотами, рассказанными старцем Зосимой, Максимовым, Федором Павловичем и Иваном, или историей Грушеньки о бабе с луковкой (Т. 14. С. 319; гл. III, раздел Г наст. изд.) — Досто-

евский представляет их как рассказы повествователей второго порядка, которые передает повествователь первого порядка. Все эти анекдоты необходимы, потому что хотя события, в них описанные, не являются частью причинно-следственной структуры, они играют в ней существенную роль именно как анекдоты. Например, история с луковкой была важна и для Алеши, и для Грушеньки. В Алешином видении свадьбы в Кане Галилейской (Т. 14. С. 326—327) старец Зосима говорит: “Я луковку подал” (Т. 14. С. 327); а Грушенька, которая рассказывает эту историю, начинает ее словами: “Я хоть и злая, а все-таки я луковку подала”; а в конце говорит: “<...> сама я и есть эта самая баба злющая” (Т. 14. С. 318—319).

Таким образом, необходим некий повествователь, чтобы ввести в причинно-следственную структуру романа чистое знание, не подтверждаемое непосредственным опытом.

Замечание Грушеньки освещает другую сторону вопроса о повествователях второго порядка — их внутреннюю связь с тем материалом, который они представляют. Грушенька утверждает, что она и есть баба с луковкой. Таким образом, впечатление, которое производит на читателя данный анекдот, усилено тем, что его рассказывает такой персонаж, как Грушенька. Читатель оказывается в положении того, кто смотрит на голубое небо через голубое стекло — голубизна воспринимается им и как результат воздействия самого “источника”, и как качество передающей среды.

Еще более убедительный пример этой техники усиления впечатления представляет история фон Зона (Т. 14. С. 81). Здесь внутренняя связь Федора Павловича, повествователя второго порядка, и фон Зона, о котором он рассказывает, заключается не столько в сходстве между ними, хотя оба развратника были убиты при постыдных обстоятельствах, сколько в немотивированном церемониале заколачивания фон Зона в ящик, который отражает работу прихотливого, непредсказуемого ума Федора Павловича. Таким образом, анекдот характеризует повествователя резче, чем это могли бы сделать пространные описания, а с другой стороны присутствие повествователя усиливает смысл рассказанного им анекдота.

Во многих случаях анекдот входит в сознание читателя вместе с таким необычным комментарием повествователя второго порядка, какого бесцветный повествователь первого порядка никогда не мог бы сделать. Например, Lise Хохлакова рассказывает историю, уже упоминавшуюся нами ранее (гл. II, раздел Г), о жиде, который украл четырехлетнего ребенка: “сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?” (Т. 15. С. 25).

Так же как Максимов претендует на то, что он — Максимов из “Мертвых душ”, а Грушенька говорит, что она “баба с луковкой”, Лиза отождествляет себя с действующим лицом своего анекдота, однако ее комментарий выходит за рамки анекдота; анекдот открывает Лизу с новой стороны, и то, что он рассказан устами Lise, больше потрясает читателя, чем любое прямое изложение. Этот эпизод делает чувственную жестокость и анекдота, и комментария столь ощутимой, что читатель начинает воспринимать ее как действительно существующую и действующую в мире силу. В разных отношениях этот анекдот тесно связан с Иваном. Лиза рассказывает, как Иван выслушав ее, вдруг засмеялся и согласился с тем, что это было бы хорошо (Т. 15. С. 24). Более того, эта история похожа на серию садистских анекдотов, которые Иван рассказывает в главе “Бунт”).

Параллелизм анекдотов и аналогичность комментариев усиливают сходство между двумя повествователями второго порядка, тем более, что оба они, и Иван, и Lise, выражают великую скорбь вместе с наполовину подлинно, наполовину иронически веселым отношением к содержанию анекдота. Более того, они связаны одинаковым отношением к своему собеседнику, Алеше. Оба, и Иван, и Лиза, доверяют Алеше больше, чем кому-либо другому; Иван говорит: “Я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою” (Т. 14. С. 215), тогда как Лиза говорит: “Алеша, спасите меня!” (Т. 15. С. 25). На предыдущей странице Алеша говорит, что Иван сам “может, верит ананасному компоту. Он тоже очень теперь болен, Lise” (Т. 15. С. 24).

Эта игра усложненными и рискованными сплетениями анекдотов и персонажей работает однонаправленно со структурой внутритекстовых отношений, создавая эффект, который может быть выражен следующим образом: что-то от Ивана есть в этих историях, раз он их рассказывает; что-то от этих историй, раз он их знает, есть в Иване. То же следует сказать о сострадании Иоанна Милостивого — и сострадании Ивана (Т. 14. С. 215), и о любви убийцы и — любви Ивана, и о тяге к жестокости у турок — и у Ивана, и обо всех комментариях Ивана к этим историям. То общее, что имеется во всем этом, никак не названо, но участие в этом Ивана очевидно, так же как и участие в этом Lise вместе с ее историей, так что постепенно в сознании читателя вырастает представление о всеобъемлющем зле, в определенном смысле слова существующем вне Ивана и вне Lise, принимающем вид то *надрыва*, то — неприкрытой злобы, каким-то образом связанном со сладостями (которые любят также и Алеша и Федор Павлович), и воплощаемом в черте с абстрагированием материальных, чувственных элементов при этом.

Как раз перед эпизодом с ананасным компотом Лиза рассказывает свой сон о чертах во всех углах комнаты, которые пытаются ее схватить, когда она начнет бранить Бога, и исчезают, как только она перекрестится. Алеша говорит ей, что и у него бывал тот же сон (Т. 15. С. 23). В этой части романа линейная и повествовательная структуры сливаются со структурой внутритекстовых отношений и вызывают непосредственное, не определяемое словами ощущение присутствия черта, проявляющего себя не только в самих анекдотах, но и в том, что их объединяет, в посредниках, через которых они поданы, и в самой интенсивности бомбардировки ими. Анекдоты, проникающие в текст через Федора Павловича или Максимова, этих повествователей второго порядка, воздействуют таким же образом на концепцию шута (гл. II, раздел Д).

Однако многие анекдоты в “Братьях Карамазовых” включены в причинно-следственную связь событий и не нуждаются в повествователях второго порядка для организации их в читательском сознании. В этих эпизодах, как и в приведенных ранее, присутствие повествователей второго порядка может быть использовано для усиления воздействия на читателя тех событий, о которых идет речь. Так, когда Ракитин говорит об отношениях, сложившихся между сластолюбцами Карамазовыми (Т. 14. С. 71—78), его злорадное влечение к скандалу характеризует и его самого, и в то же время подталкивает ход событий, о которых он говорит, так что его описание семейства Карамазовых в корне отличается от описания повествователя первого порядка. Таким же образом *исполненный страсти* рассказ Мити о его исполненной страсти первой встрече с Катериной Ивановной порождает в глубинных слоях повествования связь, сходную с той, которая связывает Федора Павловича с фон Зоном или Грушеньку с бабой с луковкой. Если Максимов и Федор Павлович рассказывают о себе небылицы, то Митя рассказывает о том, что в действительности произошло между ним и Катериной Ивановной. Здесь читатель видит Митю одновременно в двух временных точках: в то время, когда он рассказывает свою историю Алеше, и за два года до этого, когда произошло событие. Хотя роман имеет лишь одно измерение (см. главу III, раздел Б), это ограничение преодолевается одновременным представлением двух периодов развития характера. В случае с Митей одновременное обнажение двух временных пластов его жизни значительно усиливает впечатление его безудержности, хотя и каждый взятый в отдельности достаточно выразителен. В то же время старец Зосима говорит о своей былой порочности и жестокости с точки зрения нынешней своей святости, так что две взаимоотрицающие фазы становления его личности в два разных периода жизни предстают перед читателем одновременно. Эти два примера показывают, как Достоевский использует одновременно сходство и противоположность, чтобы усилить впечатление, производимое повествованием, по-

добно тому, как он это делал для усиления линейных связей (см. гл. III, раздел Г).

Еще более важным, чем этот прием наложения, является использование многократного повествования. Один из его примеров — рассказы Федора Павловича, Мити, Катерины Ивановны и Снегирева о том, как Митя таскал за бороду Снегирева. Вот рассказ Федора Павловича: “<...> есть здесь бедный, но почтенный человек, отставной капитан, был в несчастье, отставлен от службы, но не гласно, не по суду, сохранив всю свою честь, многочисленным семейством обременен. А три недели тому наш Дмитрий Федорович в трактире схватил его за бороду, вытащил за эту самую бороду на улицу и на улице всенародно избил и все за то, что тот состоит негласным поверенным по одному моему делишку” (Т. 14. С. 67).

На той же странице приводится рассказ Мити: “Я свои поступки не оправдываю; да, всенародно признаюсь: я поступил как зверь с этим капитаном, <...> но этот ваш капитан, ваш поверенный, пошел к <...> [Грушеньке] и стал ей предлагать от вашего имени, чтоб она взяла имеющиеся у вас мои векселя и подала на меня, чтобы по этим векселям меня засадить, если я уж слишком буду приставать к вам в расчетах по имуществу” (Т. 14. С. 67).

После того, как большинство читателей уже забыло два эти рассказа, появляется третий, принадлежащий Катерине Ивановне: “Тут есть одно нехорошее место, один трактир. В нем он [Митя] встретил этого отставного офицера, штабс-капитана этого, которого ваш батюшка употреблял по каким-то своим делам. Рассердившись почему-то на этого штабс-капитана, Дмитрий Федорович схватил его за бороду и при всех вывел в этом унижительном виде на улицу и на улице еще долго вел, и говорят, что мальчик, сын этого штабс-капитана, который учится в здешнем училище, еще ребенок, увидав это, бежал все подле и плакал вслух и просил за отца и бросался ко всем и просил, чтобы защитили, а все смеялись” (Т. 14. С. 176).

Рассказ Катерины Ивановны мог быть введен, возможно, для того, чтобы напомнить читателю уже забытый им анекдот, однако рассказ о происшедшем самого Снегирева добавляет ряд новых подробностей: «Ну-с вот-с, тянет меня тогда ваш братец Дмитрий Федорович за мою бороденку, вытянул из трактира на площадь, а как раз школьники из школы выходят, а с ними и Илюша. Как увидел он меня в таком виде-с, бросился ко мне: “Папа, кричит, папа!” Хватается за меня, обнимает меня, хочет меня вырвать, кричит моему обидчику: “Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его” — так ведь и кричит: “Простите”; ручонками-то тоже его схватил, да руку-то ему, эту самую-то руку его, и целует-с <...> Кончил он [Митя] это меня за мочалку ташить, пустил на волю-с: “Ты, говорит, офицер, и я офицер, если можешь найти секунданта, порядочного человека, то присылай — дам удовле-

творение, хотя бы ты и мерзавец” (Т. 14. С. 185—186).

И снова мы имеем дело с практикой фильтровать подобное сквозь подобное: Федор Павлович рассказывает о бессмысленном и вызывающем поступке Мити; Митя сравнивает себя со зверем и говорит о нравственной стороне своего падения; Катерина Ивановна присоединяет к этому “надрыв”; а сам Снегирев говорит о пережитом им мучительном стыде; и каждый находит в происшествии или вносит в него собственные характерные черты.

В этом четырехкратном рассказе следует отметить две особенности. Первая состоит в том, что повествователь первого порядка никогда не упоминает об этом происшествии, несмотря на то, что Коля (Т. 14. С. 482) и мальчики (Т. 14. С. 162), как и сами рассказчики, обсуждают этот случай. Вторая особенность состоит в кумулятивном характере рассказов об этом происшествии. Конфликт между Федором Павловичем и Митей, двумя повествователями, не становится причиной появления двух противоречащих друг другу сообщений о случившемся; разница характеров повествователей проявляется в отборе, а не в искажении фактов.

Так бывает не всегда. Например, повествователь первого порядка вовсе воздерживается от непосредственного изображения сцены убийства, но сообщения разных повествователей второго порядка о том же событии радикально отличаются. Григорий — первый в ряду тех повествователей, которые утверждают, что Митя “отца убил” (Т. 14. С. 409). Сам Митя начинает с этой версии, а затем дает свою собственную:

“<...> что же произошло затем?

— Затем? А затем убил... хватил его в темя и раскроил ему череп... Ведь так, по-вашему, так! <...>

— По-моему, господа, по-моему, вот как было, <...> слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение — не знаю, но черт был побежден. Я бросился от окна и побежал к забору...” (Т. 14. С. 425—426).

Митя доводит свою версию до логического завершения, когда говорит:

“— Господа, это Смердяков! <...> он убил, он ограбил” (Т. 14. С. 439).

Третья версия предлагает третьего убийцу:

“— Знаю, это убил тот старик Григорий...

— Как Григорий? <...>

— Он, он, это Григорий. Дмитрий Федорович как ударил его, так он лежал, а потом встал, видит дверь открыта, пошел и убил Федора Павловича.

— Да зачем, зачем?

— А получил аффект. Как Дмитрий Федорович ударил его по голове, он очнулся и получил аффект, пошел и убил” (Т. 15. С. 18).

Этой теории убийства значения не придают; слишком явной является ее принадлежность госпоже Хохлаковой, которая сама дважды сходила с ума и лечилась (Т. 14. С. 195). Остальные сообщения представляют собой варианты и уточнения двух основных версий. Смердяков в подтверждение и доказательство своей вины показывает и отдает Ивану похищенные им деньги. Иван делает из сообщения Смердякова вывод, перенося его в область нравственности и говоря: “Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить...” (Т. 15. С. 117). Ипполит Кириллович, прежде чем рассказать, как, по его мнению, Митя совершил убийство, повторяет эту версию, еще более разработав ее в подробностях и стремясь доказать ее нелепость нагромождением психологически несостоятельных аргументов. Наконец, адвокат Фетюкович пересказывает три факта, сообщенные Митей, но в расширенном виде, вначале — тот момент, когда Митя выбежал в сад, затем сцену, в которой Смердяков совершает убийство, и наконец, версию, согласно которой убийство совершает Митя.

Есть и другие, менее значительные замечания по поводу данного события, но именно перечисленные сообщения являются самыми полными и важными. Почему же Достоевский заставляет говорить об убийстве старика десятком раз полдесятка персонажей, выдвигающих три версии? Явно не для того, чтобы читатель, оценивающий эти события, мог поиграть в следователя, поскольку читатель романа вместе с Иваном видел неоспоримое свидетельство вины Смердякова. Таким образом, различные версии отражают неведение персонажами того, что известно читателю. Это напряжение между неведением и знанием и есть традиционная драматическая ирония, черпающая силу отчасти в нашем ощущении превосходства, а отчасти в понимании того, что в жизни наше знание подобно знанию тех персонажей романа, которые глубоко заблуждаются<sup>10</sup>.

Однако различные версии убийства вызывают более сильную реакцию, нежели снисхождение или ирония. Мы оказываемся вовлечены в действие и сердимся на прокурора, подталкивающего присяжных к судебной ошибке, хотя он не подтасовывает факты, они отнюдь не бесптолковы. Мы не можем упрекать их в вынесении приговора, основанного на очевидных обстоятельствах. Мы тревожимся не из-за Мити, так как он все же задумал и готов был осуществить убийство, а, может быть, и осуществил бы его, найди он Грушеньку у Федора Павловича. Более того, в судьбе Мити мало что поставлено на карту во время суда, так как заранее запланирован его побег из тюрьмы.

Тем не менее то, что происходит на суде, волнует большую часть читателей, потому что Достоевский заставляет нас беспокоиться о торжестве истины ради нее самой, пусть даже судебная ошибка могла бы больше удовлетворить наше чувство справедливости и не имела бы ни для кого последствий.

Я сравнил реакцию Калганова на падение его кумира (во время ареста Мити) с состоянием души Алеши после смерти старца Зосимы, когда вместо ожидавшегося чуда его тело стало разлагаться (наст. глава, раздел Б). Таким же образом описание состояния души Алеши может точно передать негодование, которое вызывает в читателях суд.

«Но не чудес опять-таки ему нужно было, а лишь “высшей справедливости”, которая была, по верованию его, нарушена и чем так жестоко и внезапно было поранено сердце его. И что в том, что “справедливость” эта, в ожиданиях Алеши самым даже ходом дела, приняла форму чудес, немедленно ожидаемых от праха обожаемого им бывшего руководителя его? Но ведь так мыслили и ожидали и все в монастыре, те даже, пред умом которых преклонялся Алеша <...> Но справедливости жаждал, справедливости, а не токмо лишь чудес! И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил? Кто мог так рассудить? — вот вопросы, которые тотчас же измучили неопытное и девственное сердце его. Не мог он вынести без оскорбления, без озлобления даже сердечного, что праведнейший из праведных предан на такое насмешливое и злобное глумление столь легкомысленной и столь ниже его стоявшей толпе» (Т. 14. С. 306—307).

Этот отрывок ценен тем, что показывает связь между надеждой или ожиданиями — и справедливостью, правом, истиной. Читатель, перед которым проходят различные версии убийства, помнит массив сведений, правда которых подтверждена всем романом. Он видит, что эта истина попирается персонажами, представляющими примитивно мыслящую и низменную толпу.

Вторичные повествователи берут на себя роль судей, но само осуждение в критические моменты осуждается Федором Павловичем и старцем Зосимой. В этом смысле повторения рассказа об убийстве и многоликость повествователей второго порядка делают суд спором не между обвинением и защитой, а между многообразием повествователей и непреложной истиной. То, что Митя не убивал своего отца, имеет не нравственные или практические последствия, потому что в том, что он не убил, нет его заслуги и потому что его побег уже спланирован. Вся важность этого факта заключена в нем самом; под патиной различных версий и суждений, он сам становится драгоценностью, и его не достает тем, кто выносит приговор.

За десять лет до того, как Достоевский написал “Братьев Карамазовых” в Англии появилась книга, также содержащая дюжину отчетов об убийстве в развращенном, завистливом, необузданном мире. Я имею в виду поэму Браунинга “Кольцо и книга”, в которой повествование сравнивается с окисляющимся металлом, который смешали с золотом, чтобы сделать золото более удобным для обработки, а потом уда-

лили с помощью кислоты; подобным же образом читатель должен сперва использовать, а затем отбросить повествование, чтобы добыть из него золото истинного события.

В самом конце поэмы Браунинг преподает своим читателям урок:

Урок, который ставить ни во что  
Речь лживую и славу мудро учит,  
Извитие словес или суждений.  
О, почему так много испытаний  
Встречает на своем пути художник?  
Да потому, что есть одна лишь слава  
И лишь одно искусство у него —  
Поведать правду...<sup>11</sup>

У Браунинга и Достоевского было много общего, что отметил Андре Жид.<sup>12</sup> Оба любили проповедовать; оба любили писать о необузданных, мелодраматических страстях, необычных, часто болезненных обстоятельствах; оба были глубоко погружены в религиозную и художественную проблематику. Я убежден, что оба использовали прием многоликого, часто противоречивого повествования, чтобы повысить цену золота истинного события, в изобилии порождающего слова.

Для Браунинга этот прием стал основным; для Достоевского — одним из целого арсенала приемов. Оба произведения показывают, сколь трудно добыть истину, упрятанную в свидетельства многоликих повествователей.

## **Е. Повествователи третьего и четвертого порядка**

Я рассмотрел такие случаи, когда один или два повествователя второго порядка рассказывают ряд связанных между собой анекдотов, и такие, когда несколько повествователей второго порядка излагают одно и то же происшествие. Разновидностью этих моделей является сообщение, которое делает повествователь первого порядка и которое сразу после этого повторяет Алеша — сцена, в которой Алеша предлагает Снегиреву двести рублей. Снегирев нерешительно берет их, затем в восторге говорит, что они принесут избавление от нищеты его жене, его двум дочерям и его маленькому сыну; а после этого его лицо кривится в странной улыбке, и он предлагает показать Алеше фокус. Он швыряет кредитки на песок, топчет их и убегает, один раз обернувшись, чтобы спросить Алешу:

“— А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?” (Т. 14. С. 193).

Это слабая сцена; благодарность Снегирева так трогательна, что ее превращение в свою противоположность — злость — представляется примером почти автоматического обращения Достоевского к тому, что он так любил описывать — к извращенному самодурству. Это одна из тех сцен, которые сочиняются больше по рецепту, чем по вдохновению. Но Достоевский на этом не останавливается. В следующей сцене Алеша рассказывает Lise о том, что произошло, объясняя, что, с одной стороны, Снегирев до самого последнего мгновения сам не знал, что будет топтать кредитки; но все-таки предчувствовал это, и потому проявил чрезмерный восторг и готовность принять деньги, но с другой стороны его восторг и готовность принять деньги возрастали из-за того, что он предчувствовал свой отказ. Когда мы читаем этот второй рассказ о происшествии, сцена становится не отвлеченной формулой, но жизненной, понятной, психологически убедительной. Главная причина этого, разумеется, в том, что Алеша сочувствует Снегиреву, способен понять состояние его души и объясняет связь между намерением отказаться от подарка и намерением принять его, которые усиливают друг друга, приводя в конце концов к истерическому надрыву (Т. 14. С. 195—196).

В других случаях введение дополнительного повествователя не может быть объяснено разной степенью осведомленности. Например, к старцу Зосиме приходит женщина, оплакивающая смерть своего единственного сына, Зосима не отвечает ей прямо, а вводит повествователя третьего порядка, говоря: «Вот что, мать, <...> однажды древний великий святой увидел во храме такую же, как ты, плачущую мать и тоже по младенце своем, по единственному, которого тоже призвал Господь. “Или не знаешь ты, — сказал ей святой, — сколь сии младенцы пред престолом Божиим дерзновенны? <...> А посему, — молвил святой, — и ты радуйся, жено, а не плачь, и твой младенец теперь у Господа в сонме ангелов Его пребывает”» (Т. 14. С. 45—46).

Здесь есть повествователь третьего порядка, который говорит точно то же, что сказал бы сам старец Зосима. Зачем же он здесь, этот неназванный святой?

Первая причина проста, но нелогична. Рассуждая логически, цепь повествователей прочна настолько, насколько прочно ее самое слабое звено; но на самом деле читатели реагируют в основном так же, как описанная Достоевским крестьянка, полагая, что два святых лучше, чем один: если старец Зосима говорит, что так сказал святой, это лучше, чем если бы так сказал только старец Зосима или только святой. Синтаксис, подобно цивилизации, — только оболочка того, что скрыто в глубине; кумулятивный эффект бомбардировки значениями часто важнее, чем структура связей между словами. Так что обращение к другому повествователю вопреки логике придает словам одного из них авторитет.

Конечно, рассуждая логически, каждый повествователь, введенный между автором и читателем, уменьшает достоверность сообщения, но последние исследования субъективных вероятностей показывают, что в подобных случаях рассудок часто не работает логически. Джон Коэн установил, что многие взрослые люди с высоким интеллектом предпочитают попытаться выиграть с трех попыток при вероятности выигрыша один к трем (при том, что проигрыш в любой из попыток означает окончательный проигрыш), а не с одной попытки при вероятности выигрыша один к десяти, хотя с точки зрения теории вероятностей в первом случае вероятность выигрыша равна только одному к двадцати семи ( $1/3 \times 1/3 \times 1/3$ ). Коэн пишет по этому поводу: “Они склонны при первом подходе воспринимать вероятности как аддитивные<sup>13</sup> (не перемножать их, а суммировать), поэтому считают, что наличие нескольких этапов повышает вероятность успеха”.<sup>14</sup> Достоевский, как игрок, несомненно имел опыт подсчета субъективных вероятностей.<sup>15</sup>

Вторая причина, по которой вводится дополнительный повествователь, также видна в приведенном выше эпизоде. Ссылаясь на слова неназванного святого старца, обращенные к неназванной женщине, старец Зосима придает несчастью женщины и помощи святого некий всеобщий смысл. В обоих случаях малозначительные факты опущены, а оставлено только самое существенное и всеобщее. Старец Зосима действительно святой человек, но повествователь третьего порядка, слова которого он передает, — великий святой, то есть проекция старца Зосимы на плоскость всеобщего и абсолютного. Подобно этому великий инквизитор — проекция Ивана на плоскость, где линии прочерчены резче, а оценки больше приближены к абсолюту, чем в жизни. А великий инквизитор в свою очередь передает речи *своей* проекции на плоскость абсолютного — а именно дьявола. Баба с луковкой из рассказа Грушеньки — это проекция самой Грушеньки в такой мир, где все происходящее просто и однозначно.

Интересно, что в таких случаях дополнительные повествователи вводятся почти автоматически. Легенда не просто рассказана Иваном; это пересказ поэмы, написанной годом раньше. Точно так же Грушенька пересказывает историю с луковкой: “Это только басня, но она хорошая басня, я ее, еще дитей была, от моей Матрены, что теперь у меня в кухарках служит, слышала” (Т. 14. С. 319). История Лизы о распятом ребенке заимствована из книги, а учение старца Зосимы пропущено сквозь восприятие Алеши, вполне для этого подходящего, так как старец Зосима — это проекция важнейшей стороны личности Алеши на плоскость абсолютного. Брат старца Зосимы, о котором тот рассказывает в записях Алеши, — это сам старец Зосима, выросший из человека почти что в абсолют. Абсолютные величины, такие как Бог, или Христос, или дьявол, приходят в роман только через сознание других персонажей. Христос приходит в Севилью, но не в Скотопригоньевск.

Повествователь первого порядка утверждает, что Алеша записал рассказ старца Зосимы о том, что в детстве он слышал от читающего книгу Иова как Бог говорит дьяволу: “А видел ли раба моего Иова?” (Т. 14. С. 264).

Почему абсолютные персонажи скрыты под такими повествовательными напластованиями? Два действующих лица непосредственно встречаются с этими абсолютными персонажами, отец Ферапонт и Иван, но оба они, когда это случается, помешаны, словно и Бога, и Христа, и дьявола можно увидеть только сквозь иерархию повествователей, каждый из которых может увидеть более приближенный к ним, более абсолютный мир, чем тот, в котором он, повествователь, существует, — подобно тому, как средневековые христиане прозревали Бога сквозь иерархию ангелов; словно благодать на каждой новой ступени ослепляет того, кто стоит на шаг ниже. “Братья Карамазовы” — книга о человеческих существах, но для ее автора также важны абсолюты. Совместив эти два мира в одном романе, он изолировал их друг от друга одним или несколькими слоями повествователей второго, третьего или четвертого порядка, ограждая высший мир от скверны, а низший — от слишком яркого света, но поместил между ними повествователей-посредников. Этот механизм изоляции и посредничества — возможно, самая важная часть художественного мышления Достоевского, как бы мы ни подходили к нему — с точки ли зрения техники повествования, линейных или же причинно-следственных связей. Сам Христос является таким посредником между человеком и Богом, а великий инквизитор — между человеком и Христом. Эти посредники могут быть изоляторами, как великий инквизитор, или проводниками, как старец Зосима, или и тем и другим одновременно, как Христос. Так или иначе, способствуя или препятствуя, повествователи ставят свои сознания между читателем и видением абсолюта. Повторенный вялым, прозаичным повествователем первого порядка рассказ Алеши о том, как Снегирев топтал сотенные кредитки, производит более сильное впечатление, чем собственный рассказ повествователя первого порядка; это усиление яркости и силы изображения, достигаемое движением от повествователя первого порядка на переднем плане, к Христу и другим персонажам на заднем плане, создает впечатление ирреальности происходящего, сравнимое, возможно, с техникой высвечивания отдаленной фигуры в живописи. Несомненно, именно эта удаленность, достигаемая с помощью ряда повествователей, ответственна, по крайней мере отчасти, за употребленный Труайя образ фотографа, который навел фокус своего аппарата на внутренний мир человека, а все внешнее при этом осталось расплывчатым и неясным (см. главу I, раздел Б).

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Платон. Государство // Платон. Собр. соч. в 4 т. М.: Мысль, 1990—1994. Т. 3. С. 157—162.
2. В своей ценной новаторской книге “Романы Достоевского” (Ташкент, 1963) Я. О. Зунделович утверждает, что в романе часто слышится собственный голос Достоевского. Некоторые технические соображения заставляют меня сформулировать это по-другому, а именно — что повествователь у Достоевского часто говорит голосом Достоевского.
3. Бэлнеп имеет в виду хорошо известные в истории логики софизмы, апории и парадоксы. Если утверждение “Мне известно, что ничего не известно”, истинно, то мне действительно ничего не известно. Но тогда мне не известно и то, что мне ничего не известно. Раз мне не известно, что ничего не известно, то, возможно, мне известно, что ничего не известно. И т. д. А если утверждение “Мне известно, что ничего не известно”, ложно, значит мне может быть известно, что ничего не известно; а раз мне известно, что ничего не известно... и т. д. Это напоминает, например, парадокс Эвбулида “Лжец”: человек сказал, что он солгал; если он сказал правду, значит он действительно солгал; но если он солгал, что солгал, значит он сказал правду, и т. д. А если, сказав, что он солгал, человек действительно солгал, значит он сказал правду, и т. д. (прим. науч. ред.).
4. Перефразированный латинский афоризм *De gustibus non est disputandum* — “о вкусах не спорят” (прим. науч. ред.).
5. Ср. обработку этого сюжета Пушкиным в стихотворении “Странник” (прим. науч. ред.).
6. Православная церковь отвергает учение о чистилище, принятое как догмат церковью католической; см. “К читателю русского перевода” (прим. науч. ред.).
7. Типичный пример двунаправленного слова в понимании Бахтина (прим. науч. ред.).
8. Шарль Балли несколько десятилетий тому назад рассмотрел этот прием в своем “*Traité de stylistique française*” (Heidelberg, 1921. P. 264 и сл.) (русское изд.: Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. С. 350—365; прим. науч. ред.), придавая особое значение устной речи и восклицательной лексике как исключительно ценной в данном отношении. Вольфганг Кайзер в “*Das sprachliche Kunstwerk*” (Bern, 1948) (последнее известное нам 13-е изд.: 1968; прим. науч. ред.) сосредоточен на ироническом эффекте, возникающем при интерференции в тексте разных сознаний. Зунделович (“Романы Достоевского”. Ташкент, 1963; прим. науч. ред.) рассматривает этот прием как пример вторжения Достоевского — догматика и комментатора в поток событий, сотворенный Достоевским-художником.
9. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Москва, 1951. Т. 6. С. 20.
10. Возможно, лучшим комментарием к данному месту книги Бэлнепа была бы ссылка на трагедию Софокла “Царь Эдип”, где впервые в европейской драматургии обостренно выявлен конфликт между зрячим, но слепым в своем незнании Эдипом, и слепым, но всезнающим провидцем Тиресием (прим. науч. ред.).
11. Перевод В. С. Баевского.
12. Gide, A. Dostoëvsky. Paris, 1923. P. 188.

13. Об аддитивных вероятностях см., напр.: Румшинский Л. Э. Элементы теории вероятностей. М., 1970. С. 14 (прим. науч. ред.).

14. Cohen J. Subjective Probability // Scientific American. 1957. November.

15. Непростой вопрос о субъективных вероятностях в теории вероятностей убедительно и доступно освещен, напр., в кн.: R. von Mises. Wahrscheinlichkeitsrechnung, Statistik und Wahrheit. Wien, 1928 (русский пер.: Р. фон Мизес. Вероятность и статистика. М., 1934; прим. науч. ред.).

Дескриптивное исследование, подобное нашему, вероятно следовало бы закончить краткими выводами, а не заключением, но любая попытка кратко подытожить содержание четырех описательных глав этого труда поставила бы новые проблемы. Главная проблема может быть выражена вопросом: “Каким образом роман стал именно таким?” или “Откуда возникла такая структура?”. На этот вопрос могут быть даны два ответа, достойные внимания и представляющие крайние позиции: “Достоевский предвосхитил все мои наблюдения еще до того, как начал писать роман”, или “Структура, описанная мною, — это производное от моего метода, плод моего воображения”.

Первый ответ не трудно опровергнуть, так как для него нет никаких оснований; наш подход с делением текста на четыре структуры и дальнейшими подразделениями структур безусловно произволен. Более того, этот подход, необходимый на начальных стадиях анализа, становится препятствием в последующих главах, где параллели и связи между структурами более важны, чем различия между ними.

Второй ответ заслуживает большего внимания ввиду широко распространенного мнения, будто Достоевский так и не закончил “Братьев Карамазовых”. Многие исследователи находят в самом романе основания для такого утверждения. Малоизвестный, но довольно типичный пример подобного подхода представляет мнение Нелли Б. Беннетт, которая пишет: «Его последнее произведение “Братья Карамазовы”, как уже говорилось, осталось незаконченным к моменту его смерти; но это не является помехой для читателя, ввиду отсутствия в нем сюжета и структуры. Это 838 страниц, на которых большие и мелкие политические, теологические, любовные интриги, пьянство, убийство, суд, тюремное заключение следуют друг за другом в беспорядке, так же, как в самой жизни <...> Русский романист слишком добросовестен или слишком свободолюбив, чтобы что-либо выпустить”.<sup>1</sup>

Внешние основания для такого взгляда, несомненно, более убедительны.

Достоевский долго обдумывал трилогию под названием “Житие великого грешника”.<sup>2</sup> Мемуаристы добросовестно и подробно рассказали о том, как Достоевский собирался продолжить свой роман. В предисловии к роману “От автора” есть такие слова: “...беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тридцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. Обойтись мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным” (Т. 14. С. 6).

Некоторые исследователи объясняют отсутствие этого продолжения очень просто: «Смерть помешала Достоевскому осуществить свои намерения, и “Братья Карамазовы” остались фрагментом».<sup>3</sup> С другой стороны, исследователь фрейдистского толка считает, что “не смерть писателя — главная причина того, что роман остался незаконченным, а бессмертный комплекс, который не мог получить гармонического разрешения”.<sup>4</sup> Герман Гессе соглашался с тем, что завершение романа было невозможно, но видел еще более всеобъемлющее основание для этого: «Много раз говорилось о том, что хорошо, что его “Карамазовы” не были завершены, потому что иначе не только русская литература, но и вся Россия и все человечество взорвались бы и испарились».<sup>5</sup>

Трудно оспаривать засвидетельствованный факт, имеющий медицинское, психологическое, художественное и апокалипсическое объяснения, но когда каждое из этих объяснений исключает все остальные, сам факт со временем подвергается пересмотру. Во-первых, в течение тех месяцев, что прожил Достоевский после публикации последнего куска “Братьев Карамазовых”, он не работал над продолжением романа и отзывался о нем как об удовлетворяющем его вполне завершенном произведении искусства (Т. 30. Кн. 1. С. 209). Во-вторых, замыслы его романов по своему размаху и по своей природе всегда отличались от их окончательного воплощения.<sup>6</sup> В-третьих, в конце “Преступления и наказания” Достоевский поместил почти такое же замечание, как и в начале “Братьев Карамазовых”: “Но тут начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен” (Т. 6. С. 422).

“Автор” этого высказывания, как и автор предисловия к “Братьям Карамазовым”, — не Достоевский, а вымышленный персонаж, который ведет рассказ. Для этих “авторов” Раскольников и Алеша — реальные люди с их реальной жизнью, а не плод воображения Достоевского. Начала и концы романов бывают подчас неопределенны, особенно

когда они снабжены вводными или заключительными пассажами подобного рода, но именно здесь присходит то, что Кольридж назвал “намеренным отказом от недоверия”. Нет сомнения в том, что создавая впечатление неполноты текста, Достоевский опирался на опыт своих обширных творческих планов, точно так же, как описывая эпилепсию Смердякова, опирался на свой жизненный опыт. А его “автор” использовал эту кажущуюся незавершенность романа как литературный прием.

Незавершенность может быть использована художником так же, как любой другой художественный прием. Шуберт использовал его в Неоконченной симфонии. Микеланджело прожил еще несколько лет после прекращения работы над своими флорентийскими “Рабами”. Если говорить о литературных произведениях, “Тристам Шенди” обрывается на полуслове, так же как “Путешествие на край ночи” и “Иван Федорович Шпонька и его тетушка”.<sup>7</sup> Такая незавершенность может иметь большое художественное значение в рассказах, подобных “Леди или тигр?” Фрэнка Стоктона. Психологическое воздействие этого приема на слушателя использовано в “Тысяче и одной ночи”, где каждый день проходит под впечатлением истории, недосказанной предыдущей ночью.

Эффект повести “Леди или тигр?” проистекает отчасти из непонимания, кто же все-таки вышел на арену, но также и из ощущения непосредственной актуальности происходящего, которое не менее действительно оттого, что доходит до абсурда, будучи сведено к словам: “У этой повести нет конца. Поэтому она все еще продолжается”. Ощущению актуальности происходящего возникает при соотнесении заключительной фразы с произведением в целом, поэтому такой прием больше подходит для коротких жанров, чем для романа масштаба “Преступления и наказания”.

В “Братьях Карамазовых” эффект незавершенности усилен тем, что она провозглашена с самого начала в отрывке, приведенном выше. Пока романтики не ввели культ естественности и грандиозности, подобная незавершенность встречалась лишь изредка. Вордсворт, например, описал все собрание своих сочинений как составные части одной гигантской структуры, которые связаны между собой как детали собора. Но за всю свою долгую творческую жизнь он завершил лишь “Прелюдию”, и еще один большой компонент, которые, вместе с многочисленными стихотворениями, рассматривал только как боковые приделы храма. Умом он должен был понимать, что целое построить не удастся, однако ему было известно, что на читателей эстетически воздействует сама идея великого законченного целого.

Художественная ценность таких грандиозных намерений для произведения искусства зависит от той редко признаваемой истины, что Великий Замысел редко становится эстетическим фактом. “Божествен-

ная комедия” Данте не производит более сильного художественного впечатления оттого, что в ней сто песен, а не сто одна. Китайские художники следовали правилу, по которому более чем пять деревьев могут быть восприняты не непосредственно, а только с помощью подсчета, а подсчет не является эстетической деятельностью. Мы не можем непосредственно почувствовать уравновешенность “Божественной комедии” как единого целого, но наличие великого замысла, установленное путем подсчетов, является важной составной частью того воздействия, которое поэма на нас оказывает. В свой черед, романтики с их величественными замыслами споткнулись на том, что хотели добиться этих вторичных результатов великого замысла, избегая ограничений, которые он налагает и которые были столь необходимы гению Данте, но вовсе чужды Вордсворту.

Достоевский мог и не знать Вордсворта, но он прекрасно знал пушкинского “Онегина” и в своих романах использовал различные прозаические эквиваленты пропущенных строк, которые вставил в свой роман Пушкин. Таким приемом, создающим впечатление незавершенности, является утверждение повествователя о том, что написанный роман представляет собой только первую часть диалогии. Это создает впечатление, что роман все еще пребывает в состоянии творения, и внушает мысль о значительно более величественном общем замысле.

Лучшее доказательство законченности “Братьев Карамазовых” приводилось многими из наиболее известных и внимательных исследователей романа. Среди тех, кто останавливался на этом вопросе, были К. Мочульский, который писал: «Архитектоника “Братьев Карамазовых” отличается необыкновенной строгостью; законы равновесия, симметрии, пропорциональности систематически используются автором»,<sup>8</sup> и Юлиус Мейер-Грефе, который писал: «Продолжение “Братьев Карамазовых” так же маловероятно, как надстройка второго этажа на храме».<sup>9</sup>

Эта структурная завершенность романа выглядит более убедительно, чем биографические данные, используемые для того, чтобы ее опровергнуть. Но вопрос, поставленный в начале этой главы, остается, и теперь он может быть переформулирован как проблема связи структуры романа в целом с творческим процессом Достоевского. Нет ничего легче, чем обнаружить телеологические основания этой структуры в творчестве Достоевского. Группировка ассоциаций и свойств в однородные совокупности (см. гл. II), увеличение количества повествователей (гл. IV), соположение анекдотов (гл. II) и свойство Алеши или Смердякова прекращать или начинать вереницу событий (гл. III) используются для того, чтобы и харизматическое, и дьявольское начала в книге сделать настолько убедительными, что Зандер смог назвать книгу дьявольской, а Прагер — увидеть в ней теодицею. Эти отклики могут не отвечать намерениям Достоевского, но их непосредственность и стра-

стность несомненно определены полнотой впечатления, которую можно считать основной целью описанной мною структуры. Неточные замечания критиков о недостатках описания физического мира обнаруживают другую цель структуры: направить внимание читателя на тот мир, который находится за непосредственно описанным, что является воплощением учения старца Зосимы о прикосновении мирам иным и о единстве этого мира.

Говоря о таких телеологических источниках структуры романа, мы рискуем приписать Достоевскому больше художественного мастерства и мудрости, чем у него было. Чтобы установить степень сознательности, с которой он собирал необходимые составляющие структуры “Братьев Карамазовых”, было бы необходимо изучить все, что Достоевским прочитано, написано и сказано в разговорах. Но можно по крайней мере учесть и упорядочить различные типы мудрости, взаимодействие которых лежит в основе структуры.

Это, во-первых, — мудрость внимательного, во всем отдающего себе отчет художника. Имеющиеся свидетельства показывают, например, что Достоевский стремился уравновесить одну часть своего романа другой, что он беспокоился о техническом оформлении своих психологических наблюдений и что он запрещал издателям изменять хоть одно слово или хоть один пунктуационный знак. Подобные факты соседствуют в его письмах с жалобами на острую нехватку денег и спешку, которые выглядят рискованной основой для оценки осознанности и преднамеренности построения структуры; хотя ничто не свидетельствует о том, что Достоевский прочитал бы предыдущие главы без удивления.

Это удивление не опровергло бы результатов проделанного анализа, потому что некоторые части структуры, в особенности структуры внутритекстовых отношений, явно выстроены без участия сознательной воли Достоевского, порождены самим складом его ума. Эта бессознательная мудрость смешивается с мудростью его вкуса и мастерства, выработанных на протяжении его долгого творческого пути как автора удачных и неудачных романов. С опытом технические приемы удаются ему уже автоматически, но не благодаря тому, что он осознает структуру, а потому что они ранее оказались успешными.

Помимо этих сознательных, бессознательных и обретенных типов мастерства и мудрости существует традиция романа, с которой Достоевский был хорошо знаком и из которой он много почерпнул.

Эти четыре источника помогают уяснить очевидную целенаправленность структуры “Братьев Карамазовых”.

Однако эта телеологическая связь между структурой и творческим импульсом, — не единственная, достойная описания. Процесс создания с известным упрощением может быть сведен к многократно повторенному акту выбора. В произведении искусства, не имеющем струк-

туры, он происходит совершенно свободно во всех случаях. По этой причине невозможен бесструктурный роман, поскольку свобода авторского выбора всякий раз ограничена рамками его языка, кругозора, понимания и привычными ассоциациями, и эти границы развиваются в структуру. Кроме того, сам роман как жанр структурирует дальнейший процесс выбора, а во времена Достоевского сила традиций романистов прошлого заставляла создавать в высшей степени сковывающую причинно-следственную структуру, в пределах которой осуществление некоего выбора исключает длинный ряд в принципе вполне возможных альтернатив. Развитие этой строго ограниченной, упорядоченной структуры не может быть отделено от процесса создания романа или процесса выбора его составных частей.

Как всем великим романистам, Достоевскому трудно было отказываться от альтернатив, как того требовала столь упорядоченная структура. Вместо этого он использовал эту структуру в качестве инструмента, позволяющего расширять и разнообразить мир романа. Он применил целый арсенал приемов, чтобы уклониться от необходимости делать выбор между альтернативами. Среди персонажей трудно было отбросить и Карамазова — носителя дьяволизма, и Карамазова — носителя Божеского начала. Структура внутритекстовых отношений позволила Достоевскому воплотить карамазовщину в нескольких персонажах, и таким образом наделить ее рядом свойств, которые вряд ли могли бы сосуществовать в одной личности. То же самое можно сказать о взаимоисключающих анекдотах: они могут быть введены в повествовательную структуру через повествователей второго порядка, версии которых не совпадают (как версия убийства), или через недостаточно осведомленного основного повествователя, который не уверен, был Федор Павлович отцом Смердякова или нет (Т. 14. С. 92).

Подобным же образом основной повествователь описывает судьбу Аделаиды Ивановны Миусовой: «Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям — от тифа, а по другим — будто бы с голоду. Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: “Ныне отпускаеши”, а по другим — плакал навзрыд, как маленький ребенок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение. Очень может быть, что было и то, и другое, то есть что и радовался он своему освобождению, и плакал по освободительнице — все вместе» (Т. 14. С. 9—10). Чтобы не утратить характеризующую силу ни одного из двух анекдотов, в особенности ценную для вводной главы, Достоевский подчеркивает ограниченную осведомленность повествователя и таким образом предотвращает противоречие, которое могло бы возникнуть в причинно-следственной структуре романа в случае безоговорочного сосуществования в ней обеих реакций Федора Павловича на смерть Аделаиды Ивановны.

В некоторых случаях приходится предпочесть одну из альтернатив, поскольку они находятся в середине, а не в начале или в конце цепи событий. В подобном случае Достоевский нередко все же избегает окончательного выбора, вводя повествователя второго порядка, который и рассказывает о происходящем. Митя, например, скрупулезно перечисляет три выхода, которые у него были, когда Катерина Ивановна пришла к нему просить денег, чтобы покрыть растрату отца.

Он мог использовать свое преимущество и ее беззащитность; и если бы он так поступил, то, как человек честный, на следующий же день попросил бы ее руки; при этом он понимал, что она из-за своей гордости велела бы прогнать его со двора.

Он мог бы отказать ей с холодным недоумением и раскаиваться в этом до конца жизни.

Но на самом деле он дал ей деньги и выводит ее.

Здесь только одна альтернатива, последняя, прочно включена в причинно-следственную структуру, однако две другие не менее важны по тому воздействию, которое они оказывают на читателя. Таким образом повествовательная структура определяет и разнообразит структуру причинно-следственную.

Но даже причинно-следственная структура не исключает сосуществования альтернативных эпизодов. Лиза просит Алешу вернуть ее любовное письмо. Если он согласится, разговор примет один оборот, если откажется подчиниться — другой. Достоевский хотел представить обе альтернативы. Поэтому Алеша сначала солгал, сказав, что он не может вернуть письма, а затем, час спустя, признался и даже доказал свою ложь, предъявив письмо, но отказался его вернуть.

Ложь — один из самых легких способов включения альтернатив в причинно-следственную структуру. Другой способ — ошибка, заблуждение. Митя по-разному будет вести себя в зависимости от того, убил он человека или нет. В течение одной ночи он вначале думает, что убил Григория, и соответствующим образом ведет себя. Затем он выведен из этого заблуждения и появляется возможность для его альтернативного поведения.

Описанная в этом исследовании структура зачастую отражает подобное противоречие, свойственное творческому процессу Достоевского — противоречие между стремлением включить в роман богатый запас возможностей, заложенных в материале, и постоянно нарастающей тенденцией самого романа исключать их. Такого рода обратное воздействие романа на Достоевского, а его собственных склонностей на роман не может быть прослежено сколько-нибудь четко; тем не менее и оно, вместе с чисто художественными задачами и теми четырьмя типами мудрости, которые я назвал, участвует в формировании структуры данного произведения искусства. Эти процессы могли бы составить тему нового исследования, но теперешний рассказ мой окончен.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Bennett N. B. Feodor Dostoievski. // Methodist Review. CV. Fifth Series. № 38. New York, 1922. P. 913.*
2. Набросок этой трилогии был опубликован на русском языке Н. Л. Бродским: *Документы по истории литературы и общественности. Москва, 1922. № 1; на английском: The Plan of the Life of a Great Sinner. London, 1922. (См. также: Т. 9. С. 125—139, 499—524; прим. науч. ред.).*
3. *Maugham S. W. Introduction to "The Brothers Karamazov". Philadelphia; Toronto, 1944. P. XIII.*
4. *Нейфельд И. Достоевский: Психоаналитический очерк. Под ред. Э. Фрейда // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М.: Республика, 1994. С. 84.*
5. *Hesse H. "Die Bruder Karamasoff", oder Der Untergang Europas // Blick ins Chaos. Bern, 1922. S. 6.*
6. *Simmons E. J. Dostoevsky. London, 1940. P. 147.*
7. Причины подлинной или мнимой незавершенности "Братьев Карамазовых" можно было бы поискать в более глубоких пластах авторского сознания, а также в русской жизни XIX в., и соотнести их с особенностями русского реализма, вспомнив незавершенность "Кому на Руси жить хорошо" и "Былого и дум", открытость финала "Горя от ума" и "Евгения Онегина" (*прим. науч. ред.*).
8. *Мочульский К. Достоевский: Жизнь и творчество. Paris, 1947. С. 492.*
9. *Meier-Grefe J. Dostoievski als Dichter. Berlin, 1926; trans.: Marks H. H. New York, 1928. P. 176.*



## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аделаида Ивановна 64, 69, 88, 89, 131  
Антонович М.А. 24, 25, 33

Бакунин М.А. 53  
Балли Ш. 124  
Бахтин М.М. 5, 6, 13, 124  
Беннет Н.Б. 126  
Беньян Дж. 103  
Бердяев Н.А. 5, 6, 13, 24, 67  
Берк К. 16  
Бичер-Стоу Г. 83  
Блэкмур Р. 16, 18  
Браунинг Р. 119, 120  
Бродский Н.Л. 133

Варвинский 74  
Васиолек Э. 82  
Виноградов В.В. 17  
Вордсворт У. 128, 129  
Вудхаус С.М. 25  
Вулф В. 82  
Выготский Л.С. 8, 9, 13

Гарнетт Э. 69  
Герценштубе 57, 74, 78, 91, 110  
Гершензон М.О. 8, 13  
Гессе Г. 127  
Гиббон Э. 23  
Гоголь Н.В. 34, 96, 108, 124  
Гомер 18, 19  
Горсткин (см. Лягавый) 56  
Горький М. 24, 33  
Григорий 40, 41, 49, 71, 72, 77, 78, 82, 89, 105, 108, 117, 132  
Гроссман Л.П. 68  
Грушенька (Светлова) 30, 36, 40, 44, 45, 51, 52, 55, 56, 58, 64, 74-78,  
82-85, 86, 89, 95, 99, 101, 104, 110, 112-116, 118, 122

Данте А. 129  
Дарвин Ч. 91  
Дефо Д. 82  
Дидро Д. 53

Добролюбов Н.А. 28, 34

Долинин А.С. 6

Евдокимофф П. 31

Екатерина Великая 55

Живов В.М. 67

Жид А. 21, 120

Зандер Л.А. 22, 129

фон Зон 36-39, 54, 55, 56, 65, 113, 115

Зосима, старец 10, 11, 24, 25, 28, 30, 40, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56,  
60-64, 66, 71, 76-79, 81, 89, 90-93, 99, 100, 101, 103, 104, 110, 112,  
115, 119, 121, 122, 123, 130

Зунделович Я.О. 124

Ильинский 26, 33

Илюша 43, 44, 49, 77, 88, 103, 112, 116

Иоанн Милостивый 70, 80, 114

Иов 51, 93, 123

Ипполит Кириллович 46, 101, 102, 111, 118

Иуда 85, 103

Кайзер В. 124

Калганов 78, 79, 101, 119

Кант И. 22, 33

Карамазов Алеша 10-12, 24, 25, 29-31, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,  
45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 71, 72, 74-76,  
78-80, 82, 84-86, 88, 89, 91, 94, 95, 98, 99-102, 104, 110, 113, 114,  
115, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 129, 132

Карамазов Дмитрий (Митя) 10, 11, 26, 30, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42,  
43, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 56-59, 64, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 79,  
81, 82, 84-86, 88, 89-91, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,  
107, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 132

Карамазов Иван 7, 10, 11, 23, 35, 38, 39, 40, 42-54, 58, 59, 64, 66, 69,  
70, 71, 72, 74, 75, 80, 82-85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 99, 100, 102, 103,  
104, 105, 107, 112, 114, 118, 122, 123, 128, 131

Карамазов Федор Павлович 7, 11, 28, 30, 36, 37, 40, 41, 43-45, 46, 48,  
49, 50-59, 63, 69, 71, 72, 74, 76, 78, 81, 82-86, 88, 89, 98, 100, 103,  
107, 108, 109, 112-119, 128, 131

Карамзин Н.М. 106

Карп 50, 52, 54, 82

Карсавин 10, 33

Катерина Ивановна 39-42, 45, 46, 51, 57-59, 64, 74-77, 84, 85, 89, 91,  
95, 115, 116, 117, 132  
Катерина, служанка 111  
Кауфман У. 15  
Кашина-Евреинова А. 23-25, 33  
Кириллов 28, 46, 101, 102, 111, 118  
Кольридж С.Т. 73, 97, 128  
Коэн Дж. 122  
Красоткин Коля 57, 58, 78, 80, 100, 106, 111  
Кридл М. 16  
Кроче Б. 27  
Купер Дж. Ф. 32  
Кьеркегор С. 15  
Кэрролл Л. 90

Лессинг Г.Э. 73  
Любимов Б.Н. 13  
Люттер М. 25, 33, 85

Лягавый 56, 82, 100

Максимов 7, 11, 36, 37, 38, 39, 44, 54-59, 64, 71, 78, 101, 107, 112,  
114, 115  
Маркел 60, 63, 64, 89, 92  
Марсель Г. 67  
Марфа Игнатьевна 71, 72  
Мейер-Грефе Ю. 129  
Мережковский Д.С. 6, 28, 34  
Меркурий Смоленский 67  
Мид Дж. 8  
фон Мизес 125  
Микеланджело Б. 128  
Миусов 46, 48, 51, 53, 63, 69, 77, 78, 82, 107, 131  
Миусова (см. Аделаида Ивановна)  
Михаил Макарович 111  
Моне К. 31  
Мочульский К. 6, 129, 133  
Муссялович 44  
Мышкин, кн. 28  
Мэтьюсон Р. 14, 18  
Наполеон 53  
Неизвестный Э. 9  
Нейфельд И. 133

Нелюдов (Николай Парфенович) 111  
Ницше Ф. 15  
Ноздрев 54

Ольга Михайловна 111  
Остин 83  
Офелия 69, 72, 109, 112

Паисий 47, 64, 78, 99  
Парис 19  
Переверзев В.Ф. 17, 28, 34  
Перхотин 44, 45, 57, 95, 100, 101, 108, 109  
Пирон А. 55  
Плавт 111  
Платон 19, 22, 93, 106, 124  
Победоносцев К.П. 25  
Поленов 49, 78  
Поп А. 19  
Прагер Х. 22, 23, 33, 129  
Пропп В.Я. 9  
Прудон П.Ж. 53  
Пушкин А.С. 40, 124, 129

Ракитин 36, 40, 42, 43-45, 48, 51-53, 57, 67, 76-78, 80, 82, 85, 89, 90,  
95, 99, 110, 115  
Рамсей П. 15  
Раскин Р. 14  
Раскольников 28, 92, 127  
Реизов Б.Г. 33  
Рив Ф. 18  
Рид Ч. 111  
Ричардс А.А. 16  
Робб-Грийе А. 8  
Рогожин 28  
Розанов В.В. 6  
Розен Н. 92  
Роу И. 23, 24  
Румшинский Л.З. 124

Самсонов (Кузьма, Кузьма Кузьмич) 30, 78, 82, 100  
Свидригайлов 28  
Симмонс Э. Дж. 14, 17

- Смердяков 10, 11, 26, 30, 36, 40, 41, 43-46, 48, 49, 50-53, 64, 70, 72, 76, 77, 78, 80-84, 86, 88, 89, 91, 92, 99, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 117, 118, 128, 129, 131
- Смердящая Лизвета 43, 53
- Смуров 78
- Снегирев 45, 51, 57, 58, 59, 64, 78, 83, 84, 88, 91, 99, 116, 117, 120, 121, 123
- Соловьев В.С. 10
- Соловьев Е. 23
- Соссюр Ф. 16
- Софокл 124
- Ставрогин 28
- Стауффер Д. 16
- Стилмен Л. 14, 16, 18
- Стоктон Ф. 128
- Сэлинджер Дж. Д. 10
- Тиресий 124
- Тодд III У.М. 5, 8, 13
- Толстой Л.Н. 15, 27, 31, 34
- Томашевский Б.В. 17, 67, 92
- Триллинг Л. 18
- Труайя А. 29, 30, 31, 32, 71, 105, 123
- Тургенев И.С. 15
- Туркевич Л. 15
- Тынянов Ю.Н. 17
- Уортон Э. 82
- Феня 100
- Ферапонт 45, 48, 50, 52, 64, 80, 123
- Фетюкович 78, 118
- Форстер Э.М. 87
- Харкинс У. 14
- Хетсо Г. 10
- Хохлакова, госпожа 28, 50, 56-59, 80, 90, 95, 100, 101, 107, 118
- Хохлаков Лиза 11, 48, 49, 51, 58, 113
- Христос 52, 61, 62, 63, 85, 89, 105, 122, 123
- Чичерин А.В. 9

Шекспир В. 16, 27, 103

Шестов Л. 6, 67

Шиллер Ф. 26, 41

Шлиман Б. 19

Штайнер Дж. 21

Штейнбюхель 24

Шуберт 128

Эвбулид 124

Эдип 19, 97, 124

Эмпсон 16

Яго 103

Якобсон Р. 16

Ярмолинский 29, 31

Ясперс К. 67

# СОДЕРЖАНИЕ

---

<i>В.С. Баевский. К читателю русского перевода</i> .....	5
<i>Предисловие к первому изданию</i> .....	14
<i>Предисловие ко второму изданию</i> .....	15
<b>1. ВВЕДЕНИЕ</b> .....	21
А. Многообразии интерпретаций “Братьев Карамазовых” .....	21
Б. Многообразии взглядов на технику Достоевского .....	28
<b>2. СТРУКТУРА ВНУТРИТЕКСТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ</b> .....	35
А. Некоторые свойства внутритекстовых отношений .....	35
Б. Карамазовщина .....	39
В. Некоторые методологические проблемы .....	44
Г. Черт .....	48
Д. Шут .....	54
Е. Надрыв .....	58
Ж. Божья благодать .....	60
3. Способы, которыми внутритекстовые отношения формируют читательское впечатление от романа .....	63
<b>3. ДИНАМИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ</b> .....	69
А. Соположения .....	69
Б. Руководство памятью читателя .....	73
В. Использование читательских ожиданий .....	76
Г. Внутритекстовые отношения в качестве линейных связей .....	79
Д. Связи в мире, изображенном в романе .....	81
Е. Персонажи, которые формируют причинно-следственную модель .....	87
Ж. Параллели между хронологическими и внутритекстовыми связями .....	90
<b>4. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА</b> .....	93
А. Неопределенный повествователь .....	93
Б. Границы и модальность осведомленности повествователя .....	96
В. Параллели между повествовательной структурой и динамической конструкцией .....	102

Г. Утаенная и сообщенная информация .....	105
Д. Повествователи второго порядка .....	112
Е. Повествователи третьего и четвертого порядка .....	120
<b>5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>126</b>
<i>Именной указатель .....</i>	<i>135</i>

Р. Л. Бэлнеп. Структура "Братьев Карамазовых" / Пер. с англ.  
— СПб.: "Академический проект", 144 с., 1997

ISBN 5-7331-0035-4

Книга крупнейшего американского слависта, профессора Колумбийского университета Р. Л. Бэлнепа — глубокий и нестандартный анализ структуры, композиции, мотивов сложнейшего романа Ф. М. Достоевского. Являясь одним из классических структуралистских текстов, исследование Бэлнепа не ограничивается сугубо формальными моментами, вскрывая подспудные связи повествовательной структуры романа с его философским содержанием.

Редактор *М.П.Соболева*  
Художественный редактор *В.Г.Бахтин*  
Корректор *О.И.Абрамович*  
Технический редактор *А.Т.Драгомощенко*

ЛР № 062679 от 02.06.93.

Подписано в печать 9.09.97 г.  
Формат 60х90 1/16. Печать офсетная.  
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 9.  
Тираж 1000 экз. Заказ 487.

Гуманитарное агентство "Академический проект"  
199034, г. С.-Петербург, наб. Макарова, 4



Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии "Полиграфический центр"  
190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., 6  
Тел./факс 812 315 33 10