

современная  
западная  
русистика

**MALCOLM V. JONES**

**DOSTOEVSKY**  
**AFTER BAKHTIN**

*Reading in Dostoevsky's fantastic realism*

**Cambridge University Press**  
Cambridge  
New York Port Chester  
Melbourne Sydney  
1990

**МАЛКОЛЬМ В. ДЖОУНС**

**ДОСТОЕВСКИЙ  
ПОСЛЕ БАХТИНА**

*Исследование фантастического реализма Достоевского*

**«Академический проект»**

**Санкт-Петербург**

**1998**

ББК83.3Р1  
Д42

Редакционная коллегия серии  
«Современная западная русистика»:

Б. Ф. Егоров (председатель),  
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

Перевод с английского *А. В. Скидана*

Редактор *Н. В. Чернова*

**ISBN 5-7331-0128-8**

© Cambridge University Press, 1990  
© А. В. Скидан, перевод, 1998  
© Гуманитарное агентство «Акаде-  
мический проект», 1998

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

---

Появление книги «Достоевский после Бахтина» на русском языке требует некоторых комментариев.

Как сказано в предисловии к английскому изданию, эта книга основывается на курсе лекций, читавшемся для студентов-славистов Кембриджского университета в 1980-х годах. Тогда я был профессором славистики в университете Ноттингема, где также использовал некоторые материалы, составившие данную книгу. При этом представлялось совершенно необходимым состоям, в который включены западные студенты и их преподаватели, а также дать представление о наиболее значительных достижениях в изучении Достоевского в англоязычной традиции.

В дальнейшем эти материалы были переработаны для публикации, рассчитанной на англоязычных специалистов по русской литературе и компаративистике.

Отчасти именно такое происхождение книги и способствовало тому, что она скорее ставит вопросы, нежели отвечает на них. Она не пытается исправить или отвергнуть предшествующие прочтения Достоевского. Она пытается заново поставить сложные проблемы интерпретации и показать, как современные подходы могут обогатить наше понимание текстов Достоевского, она пытается стимулировать читателей к дерзости в построении собственных стратегий чтения.

Я надеюсь, что русские читатели также извлекут пользу из более близкого знакомства с некоторыми из замечательных западных исследований Достоевского, появившихся в послевоенный период — исследований, на которые я часто ссылаюсь в данной книге, будучи им безгранично обязан.

За единственным исключением (к которому я еще вернусь) книга «Достоевский после Бахтина» была доброжелательно встречена на Западе. Я не думаю, что русским читателям книга столь же легко понравится. Я просил бы их, однако, не торопиться с крити-

тоевском (о которой никогда не забывали исследователи Достоевского) в издании 1929 года — второго издания, появившегося в 1963 году, еще попросту не существовало. В середине 1960-х годов я впервые познакомился с достижениями советского достоеведения в более широком объеме. Немного позднее мне посчастливилось встретиться лично с некоторыми из ведущих специалистов по творчеству Достоевского; особенно хотелось бы отметить Первый международный симпозиум, посвященный Достоевскому (Бад Эмс, 1971), VII Международный конгресс славистов (Варшава, 1973) и мой визит в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) в 1974 году.

Я всегда буду благодарен покойному академику Г. М. Фридлиндеру и группе Достоевского из Пушкинского Дома, сотрудники которой — и среди них прежде всего сам академик Фридлиндер, В. А. Туниманов и В. Е. Ветловская — были для меня источником поощрения и поддержки. В 1990 году Университету Ноттинггема, в котором я работаю, выпала честь наградить званием Почетного доктора права академика Фридлиндера в знак признания его трудов.

С годами круг моих знакомств расширился в ходе регулярных Симпозиумов Международного общества Достоевского и рабочих поездок в Россию и другие страны. Многим из моих новых знакомых я весьма и весьма обязан. Хотелось бы упомянуть всех — но их слишком много. Впрочем, некоторые имена достаточно громко звучат как в данной книге, так и в других моих публикациях.

Особое значение имела деятельность Международного общества Достоевского, которое с 1971 года каждые три года объединяет на Симпозиумах исследователей Достоевского более двадцати стран и издает журнал «Dostoevsky Studies». Существенно, что контакты между русскими и зарубежными специалистами ныне стали неизмеримо проще. И именно здесь — основное место дискуссий между ними. Эти дискуссии становятся все плодотворнее, и моя скромная надежда заключается в том, что данная книга могла бы их стимулировать.

Наконец, я хотел бы еще раз поблагодарить моих коллег из *Cambridge University Press*, которые помогали осуществлению английского издания и передали мне права на русское издание. Мне также хотелось бы поблагодарить издательство «Академический проект», предпринявшее это русское издание.

Особая моя благодарность — переводчику А. В. Скидану, выполнившему работу, оказавшуюся значительно сложнее, чем я мог предполагать, и образцово справившегося с многочисленными проблемами. Я также хотел бы тепло поблагодарить редактора кни-

ги Н. В. Чернову, а также М. А. Турьян и В. А. Туниманова, как за их помощь в осуществлении проекта, так и за постоянное ободрение и поддержку.

*Малкольм В. Джоунс,  
Ноттингем, июль 1997 г.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

У науки, говорит Томас Кун, бывают периоды кризиса, когда нет согласия относительно господствующей парадигмы, когда в парадигме, ранее направлявшей научный поиск в конкретной области, обнаруживается неприемлемое количество аномалий, которые не могут быть убедительно ассимилированы ею; тогда возможно выдвижение новых парадигм, более пригодных для объяснения данных и непременно влекущих за собой радикальную переоценку работы, направлявшейся парадигмами предыдущими<sup>1</sup>.

Взгляды Достоевского на современное ему общество поразительно напоминают именно такой процесс: он видел мир проходящим через кризис, где старые парадигмы, связывавшие концепции Бога и человека, перестали, к счастью или к несчастью (он был склонен думать, что к несчастью), соответствовать данным, требующим объяснения, кризис, где в анархическом шуме сталкивались альтернативы, у каждой из которых были свои приверженцы, каждая из которых была более или менее адекватна фактам, но общего согласия на новую парадигму — на ту, что заставила бы отбросить или подвергнуть переоценке остальные, не было. Должно быть, именно эта особенность, больше чем любая другая, и делает Достоевского столь современным (модернистское/постмодернистское набрасывание и сбрасывание устаревших одежд).

Сходные идеи выражены в произведениях Достоевского по-разному и в разных местах. В «Идиоте»<sup>2</sup> персонажи обсуждают мнение, что в Средние века людей вдохновляла одна объединяющая идея, тогда как теперь они сбиты с толку множеством борющихся за их души идей, стремящихся опровергнуть друг друга. Живая жизнь не дается им, ускользает от них. Достоевский, судя по всему, считал христианское видение мира все еще в общем и целом правильным и не затронутым порчей, однако нуждающимся в новой артикуляции для ставшего более сложным мира — не традиционными способами католичества, протестантизма, сектанства, социализма или «бур-

жуазного» индивидуализма. Весьма сдержанная позиция в отношении православия, как она очерчена в его художественной прозе, предполагает, что, несмотря на все свое религиозное рвение, он считал и православную картину мира уже не целиком адекватной. Требовала, по-видимому — пользуясь терминологией Бахтина, — ассимиляция «авторитарного слова» православия в новом, «внутренне убедительном слове», которое получило бы всеобщее и широкое признание. С точки зрения идеологии, романы Достоевского и иллюстрируют это положение дел — период кризиса на грани предполагаемой переоценки. Но этим они отнюдь не ограничиваются, потому что идеи и чувства в его мире интимно связаны: изображаемые им кризисы не просто интеллектуальны, они проявляются также и на уровне индивидуальных эмоций и социальной психологии. Впрочем, всегда были читатели, полагавшие, что Достоевский сам совершил подлинный эпохальный прорыв в этом направлении, но единодушие на сей счет далеко не полное, и само по себе это можно было бы считать аргументом против; а если и совершил, мир еще не подошел к тому, чтобы его принять.

Как бы то ни было, мы можем оставить этот вопрос в стороне, потому что эта книга не о переоценке мира, а о переоценке текста Достоевского. Мой подход заключался в том, чтобы заново задаться рядом критических вопросов, вызвавших в прошлом множество споров. По большей части я не верю, что возможны окончательные решения, но я попытался ответить на эти вопросы в связи с различными текстами, каждый из которых или обладал естественным приоритетом с точки зрения обсуждаемых тем (таких, как «В чем “идея” “Двойника” Достоевского», например), или обеспечивал характерными и подходящими примерами. Таким образом, мне не составило большого труда связать отдельные главы с каждым из основных произведений Достоевского, что, как я надеюсь, придаст книге дополнительный интерес. Но возможное впечатление, что трактовка заявленных мною тем является исчерпывающей, достаточно иллюзорно. Исчерпывающая трактовка или *magnam opus*\* о Достоевском не входили здесь в мои намерения. Как и всегда, я обращался к тому, что представляется мне критическим проблемным полем. Теоретической точкой отсчета послужила для меня работа М. М. Бахтина, который, без сомнения, был самым выдающимся читателем Достоевского нашего времени<sup>3</sup>. Бахтин с триумфом пережил основные выдвинутые против него возражения, либо потому, что эта критика основывалась на недостаточном понимании его работы, либо потому, что, хотя его прочтения и могут

---

\* Капитальный труд (*лат.*) — здесь и далее под звездочкой прим. перев.

вызывать вопросы, они выражают центральные проблемы текстов Достоевского лучше, чем любые другие. Хотя до-бахтинские прочтения Достоевского по-прежнему появляются в большом количестве, нет никаких сомнений в том, что именно Бахтин выдвинул новую парадигму (в значении Куна), заставившую многих критиков подвергнуть переоценке все сделанное ранее в свете его работы. Ссылки на него представляются сегодня обязательными даже тогда, когда хромает понимание. Недавно, правда, дало о себе знать заметное противодействие этой тенденции<sup>4</sup>. Но было бы весьма жаль, если новое согласие в академических кругах относительно того, что Бахтин *passé*\*, привело бы к повсеместному отрицанию его прозрений прежде, чем полностью реализуется их потенциал. Парадигма Бахтина не объясняет всего в Достоевском одинаково удовлетворительно; в некоторых случаях, как я постараюсь показать, имеются очень важные пробелы, требующие разработки, и очень важные добавления к его прочтению, которые необходимо сделать. Тем не менее, это прочтение настолько богато открытиями и убедительно, что его не следует просто сбрасывать со счетов, пока ему не найдется лучшей замены. Существуют, конечно, другие, вполне адекватные прочтения Достоевского как романиста девятнадцатого века; есть ставшие классическими психоаналитические и экзистенциалистские прочтения; но ни одно из них, за исключением бахтинского, даже не приближается к адекватному истолкованию *модернистских* особенностей текста Достоевского.

Публикация новой книги о Достоевском требует некоторого оправдания в связи с огромным количеством существующей о нем литературы. Когда пишешь уже не первую книгу о Достоевском, это тем более обязывает к особому разъяснению.

Исходной точкой для настоящей книги послужило приглашение прочитать курс лекций о Достоевском группе студентов в Кембридже во втором семестре 1985 г., лекций, которые я в несколько измененном виде повторил в следующем году. Без сомнения, приглашение было во многом результатом моей предыдущей книги «Достоевский: роман разногласия»<sup>5</sup>, написанной более десяти лет тому назад. Может быть, следовало бы ввести некий *Статут об ограничениях*, касающийся авторства книг, то есть зафиксировать период времени, после которого авторы не могут обоснованно считаться вполне ответственными за написанное ими. Та книга уже давно отделилась от меня, и хотя я упоминаю ее в перечне своих публикаций, мне кажется, теперешние мои взгляды на Достоевско-

---

\* Прошел, остался в прошлом (*фр.*).

го имеют с ней мало общего, как, впрочем, и с любой другой известной мне книгой о Достоевском — поэтому я и решился попробовать придать лекциям более законченный вид. Ретроспективно, я думаю, эти две книги не так уж несовместимы в общем видении Достоевского: «принципы запутанности», выдвинутые в порядке рабочей гипотезы без какого-либо теоретического обоснования в ранней книге (один рецензент довольно эксцентрично поддел меня за введение терминов, неведомых «философии и эстетике»), по-прежнему представляются мне фундаментальными. Скорее, должно быть, я пришел к мысли, что самым главным, выдержавшим проверку временем в искусстве Достоевского, было не идеологическое измерение (то есть споры о Боге, России, свободе, красоте, нравственности), а те его аспекты, к которым сам он относился с подозрительностью и беспокойством. Важным в его «фантастическом реализме» было не то, что можно определить с точки зрения идеологических споров или культурного климата времени, а то, что можно, если можно вообще, определить только с точки зрения модернистской (или даже постмодернистской) концепции «искусства на краю бездны». Достоевский, бесспорно, старался затушевать подобные отличительные особенности своей работы, прислушиваясь к критике таких «друзей», как Страхов, и почтительно завидуя тщательно продуманной художественности таких писателей, как Пушкин, Тургенев, Гончаров и Толстой.

Предлагаемое прочтение Достоевского многим обязано развитию литературной теории за прошедшие годы и моей личной вовлеченности в этот процесс. Это не теоретический трактат, так что, я надеюсь, никто не сочтет его перегруженным незнакомой терминологией. Некоторым, конечно, это прочтение может показаться чересчур «интуитивным» и «гуманистическим». Но не вызывает сомнений, что меня, как и многих других, сделало более чутким к текстам Достоевского знакомство с прозрениями и стратегиями современной западной теории литературы. Если я в чем-то и преуспел, то во многом благодаря интеллектуальному окружению, созданному Группой критической теории в Ноттингемском университете, членом которой — не совсем оправданно — я был со времени ее возникновения в 1979 году. Как хранитель гуманистической традиции, твердо стоящий на том, что удачная теория должна обращаться к большинству или ко всем актуальным проблемам, и для которого интеллектуально поддержать структуралистскую или постструктуралистскую позицию (перед лицом здравого смысла и взрастивших меня традиций преподавания) является в высшей степени насущной необходимостью, не скрою, что Бахтин привлекает меня отчасти еще и потому, что он, по-моему, предлагает общую

почву, на которой могут сойтись поборники различных литературных теорий (включая гуманистов, христиан и марксистов всех мастей). Более того, Бахтин убедительно объясняет их нынешнюю неспособность пойти на это. Дополнительным стимулом служит и то, что самая известная работа Бахтина была посвящена Достоевскому, которому собственные взгляды Бахтина на романное слово столь многим обязаны.

Положение и статус Бахтина в современной литературной теории, на первый взгляд, кажутся весьма запутанными. Внимательные исследователи творчества Достоевского познакомились с работой Бахтина еще до Второй мировой войны, однако западные теоретики заметили его только после появления переводов его основных произведений в семидесятые годы<sup>6</sup>. К тому моменту эти работы выглядели в некоторых отношениях устаревшими, а в некоторых — поразительно опережавшими время, причем настолько, что вскоре кое-кто объявил его «металингвистику» жизнеспособной альтернативой структурализму<sup>7</sup>. Недавно были сделаны еще более впечатляющие заявления. Для Майкла Холквиста, например, Бахтин «постепенно вырастает в фигуру одного из ведущих мыслителей двадцатого века»<sup>8</sup>.

Специалисты по Достоевскому не всегда осведомлены о развивающемся вокруг них теоретизировании, но в некоторых случаях и они пересмотрели свое понимание Бахтина и его книги о Достоевском в свете других его (или приписываемых ему) работ. Некоторые из этих работ впервые были опубликованы в России только в последние двадцать пять лет и стали доступны в переводе в настоящее время благодаря усилиям прежде всего таких исследователей, как М. Холквист, К. Кларк, К. Эмерсон, Г. С. Морсон<sup>9</sup>, их коллег из Соединенных Штатов, Франции, а также Ю. Кристевой<sup>10</sup>, Ц. Тодорова<sup>11</sup>.

Недавние книги по теории литературы на английском языке кажутся слегка сбитыми с толку Бахтиным. Возникает впечатление, что их авторы, не захотев упустить его из виду на тот случай, если он вдруг и в самом деле окажется таким же важным, как Тодоров или Холквист (или даже де Ман<sup>12</sup> или У. Бут<sup>13</sup>), в то же время не знают в точности, что с ним делать. Появление Бахтина на интеллектуальной сцене, как некоего пришельца из другого времени и пространства, не вполне владеющего нашим языком, однако слишком заметного и вызывающего, чтобы просто пройти мимо, завершилось разнообразными попытками растворить его в психоаналитической критике, деконструкции, марксистской критической теории, феминизме и даже высоких традициях либерального гуманизма. На мой взгляд и, смею думать, со мной согласятся Кларк и Холк-

вист, Бахтин мог бы быть так же легко ассимилирован христианской литературной теорией нового типа, и, вопреки пренебрежению христианской традицией в своих работах — в конце концов, он писал в Советской России, — его личная приверженность православию заставляет думать, что он не был бы слишком удивлен или напуган таким предположением. Я занимаюсь этим в главе о «Братьях Карамазовых»<sup>14</sup>. Правда, некоторые эти заимствования из Бахтина были облегчены верой в то, что он был главным автором книг, носящих имена Волошинова и Медведева, однако в большинстве случаев они не зависят от них<sup>15</sup>.

Другой способ рассмотрения Бахтина — принять тот взгляд, что вместо того, чтобы растворять его в той или иной критической попытке, занимавшей в последнее время западные умы, было бы плодотворнее увидеть в нем теоретический базис, необходимый, чтобы установить и создать порядок в нынешнем брожении. Более или менее я и использовал здесь Бахтина именно в этом смысле. Я говорю «более или менее», потому что одна из главных проблем, связанная с бахтинским мышлением (равно как и одна из составляющих его обаяния) — это то, что оно не является системой. Одни (как Тодоров) видят в этом слабость, другие (как Кларк и Холквист) — силу. У его крайне тягучего (но, достаточно однажды ознакомиться с терминологией, отнюдь не темного) стиля в России глубокие корни; кроме того, что бы ни говорилось, отсутствие системы, постоянное возвращение к основным положениям (что согласуется с традициями «незавершенности» русского слова), естественно, больше подходят теории, проповедующей открытость, неопределенность и карнавал, нежели закрытая «завершенная» система. В любом случае, представляется несомненным, что многие прозрения и стратегии, ассоциируемые со структурализмом, деконструкцией и другими современными критическими течениями, могут быть увязаны с подходом Бахтина и выглядеть, если ослабить их связь с собственным теоретическим основанием, естественным и полезным развитием его мысли. Многие интересное и оригинальное в них, что кажется выработанным с таким мучительным и напряженным усилием, с легкостью следует из того, что я называю «модифицированный Бахтин». Мой подход — рассматривать теорию Бахтина как теорию высочайшего уровня, увязывающую ряд теорий уровня более низкого без существенного изменения рекомендуемых каждой из них стратегий и маневров.

Можно возразить, что критика Бахтиным Соссюра, обеспечившего теоретический базис многих современных критических теорий, делает такой подход неоправданным. Бахтин отвергает прово-

димое Соссюром различие между *parole u langue*\*, настаивая на элементе социальной оценки в конкретных высказываниях<sup>16</sup>. Тем не менее, несмотря на то, что историческая роль Соссюра в развитии структурализма и его ответвлений неоспорима, и оправданность (но не обязательно обоснованность) таких теорий зависит в большой степени от связи с ним, их излюбленные стратегии не обязательно зависят от их же собственной трактовки этой связи и могут выглядеть даже еще более оправданными, если увязать их с объемлющей теорией, которая может устранить некоторые их теоретические разногласия. Эта книга не стремится теоретически обосновать такой подход. Я принимаю его прагматически на основе его *prima facie*\*\* оправданности в качестве способа прочтения Достоевского.

Когда я писал эту книгу, мое внимание привлекла пришедшаяся как нельзя кстати статья Аллона Уайта, где он пытается показать, «что работа Бахтина служит прообразом как структуралистской, так и постструктуралистской точки зрения на язык литературы, но критически помещает и ту и другую в рамки социолингвистики, тем самым делая их соответствующими историческому и сугубо социальному пониманию литературы»<sup>17</sup>. Он доказывает, что «понимание разноречия может помочь не только избежать экстравагантностей наиболее популярных форм деконструкции, но и привести к ограничениям традиционного структурализма»<sup>18</sup>. Не менее интересна мысль, хотя он и не развивает ее, что Бахтин «многое предвосхищает в рецептивной эстетике»<sup>19</sup>. Здесь нет возможности адекватным образом суммировать аргументы Уайта; это критика структурализма и деконструкции, равно как и защита Бахтина, но стоит процитировать его собственные выводы, которые могут быть не без пользы развиваемы и уточняемы:

«Работа Бахтина, мне представляется, превосходит и деконструкцию, и структурализм, раскрывая их как односторонние абстракции, извлекаемые из живой сложности языка. С одной стороны, структурализм, вслед за Соссюром, трактует язык как *langue*, изолируя объединенные структуры внутри одноглосья. Это работает для одноглосьих обществ... С другой стороны, деконструкция извлекает, абстрагируя, лишь те аспекты языка, где интенция и единство выглядят поколебленными. Это похоже на геологическую карту языка, которая отмечает соскальзывания, сдвиги и разломы, но опускает все страты и образования между ними. Тогда как Бахтин видит и образования, и тре-

---

\* Речь и языком (*фр.*).

\*\* С первого взгляда; здесь отсутствие доказательств в пользу противного (*лат.*).

щины в них как составляющие стиля и смысла, деконструктивист видит только сдвиги, тупики, *non plus ultra*\*. Социолингвистическое знание Бахтина позволяет ему более содержательно понимать, как работает дискурс, нежели это делает деконструктивист, для которого — чаще всего — дискурс не в состоянии работать вообще (он ломает комедию)... Центрируя теоретическое понимание языка на диалогическом высказывании, он соединяет интуиции обеих школ в критическую социолингвистику культуры, заменяющую как ту, так и другую... «Критическая социолингвистика культуры» была выбрана с большой осторожностью. Я полагаю, ясно, каким образом Бахтин выполнил процитированное выше завещание Вейнриха о несостоятельности отождествления структуры с гомогенностью»<sup>20</sup>.

Я старался, вслед за своей ранней книгой, предоставить текстам Достоевского преимущество перед теорией — во всяком случае рассматривать их в состоянии длящегося диалога и непрерывного изменения. В конечном счете, это попытка предложить более богатое и адекватное прочтение Достоевского, и если в ней имеются какие-либо достижения в области литературной теории, они второстепенны, и заслуга в этом принадлежит Достоевскому. Как заметил Тодоров, металингвистику изобрел Достоевский, а не Бахтин<sup>21</sup>. «Полифония» (концепция художественной прозы, где все воплощенные голоса, включая голоса автора/рассказчика, несут равную нагрузку и могут вступать в диалог друг с другом), между прочим, не то же самое, что разноречие или многоголосье, как, похоже, полагают некоторые комментаторы. Когда Бахтин публиковал свою книгу о Достоевском в 1929 г., он считал, что Достоевский был изобретателем полифонического романа. Но разноречие, или двуголосое слово (как это раскрыто в большой работе Бахтина тридцатых годов «Слово о романе»), является определяющей характеристикой романной формы вообще, или, точнее, именно в романе разноречие или двуголосое слово (которое всегда — реакция на голос другого и предвосхищение возращения) находит свое самое полное выражение. Разноречие — это среда, в которой расцветает роман. Бахтин пишет:

«Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними (все-

---

\* И ничего более (*лат.*).

гда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики»<sup>22</sup>.

Способ, каким я «привил» нынешнюю западную теорию к Бахтину, заслуживает краткого вводного комментария и иллюстрирует мой подход. У несведущего читателя может сложиться впечатление, что местами эта книга претендует на деконструктивистский анализ Достоевского. Более пристальный взгляд покажет, что это не так. Но пока я пробовал дать какое-то определение «фантастического реализма», мне пришло в голову, что романы Достоевского, конечно же, самодеконструирующиеся тексты — в том смысле, что отделяет их от текстов, написанных его современниками; это, вкупе с родственными концепциями, помогает определить важную составляющую их уникальности более точно, чем даже концепция полифонии Бахтина, частным случаем какой она мне представляется. Это и есть одна из тех областей, где я намерен пойти дальше Бахтина, ибо его прочтение «полифонического» романа Достоевского, в конечном счете, слишком комфортно. Бахтин отказывается видеть и, стало быть, адекватно анализировать ту бездну, которая для многих читателей характеризует Достоевского больше, чем любая другая, взятая отдельно особенность: точку, где полифония грозит, можно сказать, превратиться в какофонию. Бахтин прекрасно объяснил способ, каким Достоевский оркестровал в своем романе множество голосов. Не столь превосходно он показал себя в объяснении разрушительных элементов его поэтики: угрозы хаоса, патологического, апокалипсического. Есть нечто чересчур уж обнадеживающее и вселяющее уверенность в идее полифонии, чего романы Достоевского не всегда заслуживают. У Достоевского имелись глубокие подозрения насчет всякой уверенности и жуткое, сверхъестественное чутье на то, когда, где и как ее можно было бы радикально, раз и навсегда подорвать. Бахтин отказывается следовать в этом за Достоевским и, кажется, сопротивляется тому, чтобы видеть зияния, обращения в противоположность и соскальзывания — эти излюбленные объекты деконструкции, на которых я подробнее остановлюсь в дальнейшем, придав им особое значение.

Кроме того, мне становилось все яснее, что чем больше Достоевский стремился заново открыть источники «живой жизни», тем больше он, видимо, обнаруживал, что они подлежат тому, что деконструктивистская критика называет «бесконечной отсрочкой» или

товерности оставались открытыми для обсуждения, но сама идея логоцентристской достоверности была поставлена у Достоевского под сомнение, хотя, разумеется, и не совершенно отброшена (она по-прежнему пребывала объектом настойчивых поисков). Это открытие проявилось в его романах в идеологическом плане, но не просто как утверждение о мире (реальном или изображенном); оно возникло как следствие природы самого слова. Отмечалось, что всех великих писателей определяет то, что они понимают границы слова лучше, чем остальные. Осознание границ слова как средства выражения последней Истины возникает в случае Достоевского из мучительной и горькой борьбы. Другими словами, «деконструктивный дух» Достоевского, если это определение, конечно, корректно, рождается не в качестве теоретического утверждения, а как эмпирическое наблюдение за процессами человеческого сознания, особенно в ситуациях кризиса.

Без сомнения, некоторые читатели и рецензенты останутся скептически настроенными. Разве Достоевский, казалось бы, уже не притягивал к себе каждое новое и модное интеллектуальное течение? Разве уже у нас не существует столько разных Достоевских, претендующих, казалось бы, на то, чтобы быть единственно подлинными, что мы чувствуем себя обреченными на своего рода вечное критическое головокружение и рады обнаружить — к примеру, в книгах Джозефа Франка<sup>23</sup> — освежающий здравый смысл литературного биографа, который может свести этот приводящий в недоумение критический калейдоскоп к чему-то такому, с чем прагматический англосаксонский ум чувствует себя накоротке?

Как мне представляется, то, что Достоевский вызывает столько различных прочтений, само по себе не случайно и нуждается в ином объяснении, нежели необходимость для критика сказать нечто новое; не отделаться тут и благочестивыми ссылками на его гений. Какие бы общие требования мы ни предъявляли к художественной литературе, великим произведениям или критической теории, есть особый смысл в том, что тексты Достоевского требуют от самого читателя наделять их значением; смысл, в котором это не относится, например, к Толстому, великому современнику Достоевского; потому, должно быть, что Достоевский сам так остро осознавал проблему. Иными словами, тексты Толстого в самих себе содержат собственную устойчивую концепцию реальности, собственную норму жизненного опыта и излучают уверенность, что этот опыт разделяется читателем. Тексты Достоевского не содержат нормы, по крайней мере никакая попытка установить таковую серьезно не об-

любезно согласившимся прочитать черновые наброски и поделиться своими бесценными замечаниями по их поводу, а также Ирине Кирилловой за ее отклики на первую версию моих лекций, которые помогли мне окончательно сформулировать мои идеи. Естественно, они не несут никакой ответственности за то, что в результате вышло, но я хотел бы выразить им свою самую теплую признательность. Я хотел бы также поблагодарить, но, к сожалению, приходится делать это более чем бегло, коллег из *Cambridge University Press*, особенно д-ра Катарину Брет.

## ВВЕДЕНИЕ: ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

Наиболее проницательные читатели, кажется, интуитивно улавливают, что такое фантастический реализм. Одни связывают его с поглощенностью Достоевского немецким идеализмом; другие — с его христианскими убеждениями; третьи — с его предвосхищениями Ницше и Фрейда; четвертые — с его романтической склонностью к контрастам и напряженности, а также со следованием традициям Гоголя, Диккенса и Бальзака; или, уже в наши дни, на волне переоткрытого Бахтина, с карнавализацией литературы; некоторые — с его полифонической трактовкой точек зрения; некоторые — с его передовым пониманием того, каким образом смыслы нескончаемо теряются вместе с истиной как всего лишь исчезающей точкой текста. Во всем этом ясно одно: громадное разнообразие способов прочтения отвечает магнетизму текста Достоевского, где каждое прочтение вроде бы оправданно объявляет его «своим», претендуя тем самым на раскрытие основных характеристик фантастического реализма.

В данной главе я постараюсь наметить некоторые возможности выбора и двинуться дальше в направлении неких общих принципов исследования. На этой стадии я хотел бы отважиться пока только на одно обобщение. Критическая литература показывает, что тексты Достоевского одновременно и привлекают прочтения с точки зрения здравого смысла (в традиции социального реализма), и энергично сопротивляются им. Эта книга рассматривает первый феномен как само собой разумеющийся и исследует второй.

Я не уверен, что Достоевский вообще когда-либо пользовался выражением «фантастический реализм», но его высказывания по поводу собственного стиля совершенно оправдывают употребление этого выражения в качестве «беглого» термина. Несмотря на множество попыток разъяснения «фантастического реализма», понятие это остается не совсем ясным.

## Фантастический реализм: *obiter dicta*\*

В статьях и письмах Достоевского имеется ряд высказываний по данному вопросу, хотя и сомнительно, чтобы какое-либо из них в отдельности способно было бы прояснить суть теории «фантастического реализма». Пять высказываний цитируются особенно часто, и мы можем начать именно с них:

(1) «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось!»<sup>1</sup>.

(2) «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты <...> Неужели фантастичный мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях, которые в действительности становятся фантастичными»<sup>2</sup>.

(3) «<...> у нас совершенно утратилась аксиома, что истина поэтичнее всего, что есть в свете, особенно в самом чистом своем состоянии; мало того, даже фантастичнее всего, что мог бы налгать и напредставить себе повадливый ум человеческий. В России истина почти всегда имеет характер вполне фантастический»<sup>3</sup>.

---

\* Неофициальное мнение (судьи); случайное замечание (лат.).

(4) «Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить <...>»<sup>4</sup>.

(5) «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»<sup>5</sup>.

При более тщательном рассмотрении приведенных высказываний, во многом из-за непоследовательности в формулировках, возникают некоторые трудности. Но с точки зрения культурного окружения Достоевского, главная тенденция ясна. Не вызывает сомнений, что его взгляды восходят к традициям «экспрессивизма»<sup>6</sup>, как их называет Чарльз Тейлор, с их русскими источниками, находящимися под влиянием немецкого идеализма и романтической поэзии, влиянием, которому Достоевский был подвержен с юности. Согласно этой традиции, истина открывается не с помощью поверхностных процедур экспериментальной науки или рационального доказательства, но всматриванием — посредством художественной интуиции — в глубины человеческой души, в результате чего открываются не только тайны самой души, но и тайны вселенной.

Оставляя на время в стороне четвертое высказывание Достоевского о фантастическом реализме, можно перефразировать писателя следующим образом. «Реализм в высшем смысле» или то, что он называет своим «идеализмом», открывает уникальный доступ к истине, то есть глубинам человеческой души, делая возможным прозорливый отчет о духовном развитии общества или нации. Этот реализм надлежит искать не в обыденных явлениях или казенных взглядах на них, он не сводится к позитивистским идеям тогдашних русских «реалистов» и критиков. Где же он тогда? Иногда сущность реального надлежит искать в фантастическом и исключительном (в смысле отклонений от нормы). В России, действительно, фантастическое зачастую вообще не исключение (в смысле редкости), а обычное явление. Как только люди отрываются от своих родных традиций (почвы), они становятся более фантастичными, и глубины человеческой души разглядеть становится легче (наподобие того, могли бы мы сказать, как психопатологию обыденной жизни легче разгля-

деть в пациенте, отклоняющемся от нормы). В самом деле, в России, кажется, истина почти всегда принимает фантастический характер.

В общих чертах, и внутри традиций «экспрессивизма», это может показаться вполне понятным. Но остаются серьезные проблемы, связанные с параметрами этого «фантастического» измерения и их соотносительностью с материальной реальностью. Споры на этот счет, выносившие решения, опиравшиеся на идеологические позиции, которые занимал сам Достоевский, ни к чему не привели.

Так, среди известных западных критиков бытуют различные мнения по поводу того, означает ли фантастический реализм высшую духовную либо поэтическую реальность, и если да, то что это за сфера; не высшая ли это, к примеру, религиозная сфера, где многоголосье человеческой речи (разноречие Бахтина) обретает единство в том, что Деррида называет метафизикой присутствия, когда трансцендентальное означаемое получает божественную гарантию?

Роберт Джексон, начинающий в нижеследующем отрывке с того, что проводит различие между фантастическим реализмом, каким он предстает в четвертом высказывании Достоевского, и употреблением этого термина в других местах, пишет:

«В мысли Достоевского, таким образом, можно установить две формально различные категории фантастического в искусстве или так называемого фантастического реализма: по видимости фантастические факты или явления, которые представлены в искусстве и которые находят реальное (пусть порой и редкое) соответствие в жизни, и действительно или буквально нереальные явления, с которыми мы сталкиваемся, в той или иной степени, например, у Гофмана и По... Но само предполагаемое здесь различие между реальным и нереальным явлением или фактом сглаживается или, по меньшей мере, серьезно затемняется в связи с христианским религиозным освещением Достоевским реальности. В начале этой главы мы отметили суждение Достоевского о том, что “нам знакомо одно лишь насущное видимо текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это еще пока для человека фантастическое”. “Фантастическое” здесь, конечно, это именно предельная реальность в философском и религиозном смысле... Предельная реальность для автора “Братьев Карамазовых” — это трансцендентная реальность универсального, христианского идеала»<sup>7</sup>.

В другом месте Джексон убедительно объясняет, что самым

неприемлемым в современном реализме (натурализме) для Достоевского было отсутствие морального центра<sup>8</sup>. Однако это не означает, и Джексон тоже не настаивает на этом, что само по себе присутствие морального центра уже составляет сущность фантастического реализма.

Некоторые читатели пришли к совершенно противоположным выводам. Свен Линнер, ссылаясь на третье высказывание Достоевского о фантастическом реализме, заявляет:

«Я думаю, мы упустили бы главное в Достоевском, если бы поняли его слова как отсылающие в первую голову к некой высшей и поэтому поэтической истине»<sup>9</sup>.

И, ссылаясь на пятое высказывание Достоевского, добавляет:

«Говорить, ... что атрибуты “полный” и “в высшем смысле” подразумевают видение какого-то высшего порядка, вряд ли правомочно; в любом случае, коль скоро такое видение встречается у людей, оно не есть прерогатива художника. Комментарий в том виде, в каком он существует, слишком фрагментарен, чтобы быть принятым в качестве авторитетного утверждения Достоевского о природе своего реализма. Столь неопределенный отрывок не может вынести такой нагрузки. Если, тем не менее, критики, определяя писательскую позицию Достоевского, предпочитают использовать фразу “реалист в высшем смысле”, они делают это не потому, что знают, что он имел в виду, но лишь потому, что эти слова суммируют их собственное мнение»<sup>10</sup>.

Недурно сказано. Без сомнения, Достоевский использовал термин «фантастический реализм» для обозначения реализма с иными перспективами, нежели перспективы неотрефлексированного, повседневного опыта, хотя бы и одушевленного его передовым пониманием человеческого диалога; но мы бы тщетно искали в его произведениях вполне непротиворечивого и удовлетворительного определения перспектив, которые открывает «фантастический реализм».

## **Фантастический реализм и «экспрессивизм»**

Для некоторых казалось очевидным, что ускользающий ключ к разгадке следует искать в идеалистическом философском окружении Достоевского. Н. Н. Страхов, его коллега по журналам «Время»

и «Эпоха», сообщает, что Достоевский любил слышать свои идеи сформулированными на языке современной философии<sup>11</sup>. Имеется в виду посткантианская идеалистическая философия, представителем которой был сам Страхов. Это неудивительно, поскольку Достоевский неизбежно находился в постоянном диалоге с современной ему культурой; не вызывают удивления и встречающиеся от случая к случаю высказывания, в которых он сам делает попытку сформулировать свои идеи в переводе на философский язык. Кое-кто приводил доводы даже в пользу того, что его изображение личностей и их отношений восходит к гегелевской «Феноменологии Духа»<sup>12</sup> или «Душе» Каруса<sup>13</sup>. Дело не в том, можно или нет расслышать такие отголоски — они очевидно могут быть услышаны (или могли быть услышаны во времена самого Достоевского), — а в том, насколько они приближают нас к пониманию фантастического реализма. Безусловно, философская среда, считавшая, что идеи составляют предельную реальность, делала Достоевского и многих его современников более восприимчивыми к той роли, какую конфликтующие идеи и идеологии играют в человеческом сознании; в известном смысле эта повышенная чуткость сродни той влиятельной уже в наши дни точке зрения, что, строго говоря, ничего не существует вне текста. Хотя я и утверждал, что обращение к культурной среде само по себе имеет ограниченную ценность в прояснении того, как Достоевский использовал термин «фантастический реализм», мы не можем игнорировать тот факт, что он выражал свои мысли на заимствованном у нее языке, так что краткий обзор некоторых его суждений может по крайней мере дать нам кое-какие путеводные нити. В самом деле, временами слова Достоевского звучат почти как популяризация философии Шеллинга:

«Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека. Есть они и в целом народе, есть и в человечестве, взятом как целое. Пока эти идеи лежат лишь бессознательно в жизни народной и только лишь сильно и верно чувствуются, — до тех пор только и может жить сильнейшею живою жизнью народ. В стремлениях к выяснению себе этих сокрытых идей и состоит вся энергия его жизни. Чем непоколебимее народ содержит их, чем менее способен изменить первоначальному чувству, чем менее склонен подчиняться различным и ложным толкованиям этих идей, тем он могучее, крепче, счастливее»<sup>14</sup>.

Здесь и в других местах Достоевский акцентирует то же, что и «экспрессивизм»<sup>15</sup>. Во-первых, это воззрение, что сущность каждо-

го организма лежит глубоко в его бессознательной духовной жизни и направляет его энергию к прояснению этой духовной жизни и ее проживанию. Во-вторых, взгляд на чувства как форму осознания, наряду с сильнейшим анти-дуализмом и страстным требованием единства и целостности. В-третьих, понимание того, что угроза искажения аутентичного самовыражения может исходить извне. Как отмечает Тейлор, новая экспрессивистская антропология, основанная Гердером, представляла людей определяющими себя не в отношении к идеальному потустороннему порядку, а, скорее, к чему-то, что пускает ростки в них самих. Если Фихте, Шеллинг и Гегель располагали эту антропологию внутри метафизической системы, соотносящей индивидуальное развитие с развитием космического субъекта и духовного принципа, лежащего в основе всей природы в целом, то позиция Достоевского на сей счет весьма туманна.

Достоевский, похоже, верен экспрессивистской традиции и в своем воззрении на искусство. Для «экспрессивизма»/романтизма искусство является парадигмой человеческой деятельности: язык и искусство (знаковые системы, сказали бы мы сегодня) — это привилегированные посредники, с помощью которых осуществляется выражение. Достоевский также подчеркивает, что отклонения могут происходить под давлением извне:

«Конечно, в жизни своей человек может уклоняться от нормальной действительности, от законов природы; будет уклоняться за ним и искусство. Но это-то и доказывает его тесную, неразрывную связь с человеком, всегдашнюю верность человеку и его интересам»<sup>16</sup>.

Эти взгляды вполне сопоставимы со взглядом на человеческую психологию, запечатленным в его романах. Тем не менее Достоевский, как мне кажется, заводит нас здесь в *cul-de-sac*\* (в котором я и сам провел слишком много времени). По мере того, как будет разворачиваться аргументация этой книги, мы увидим, что характерные особенности фантастического реализма следует искать не в процессе духовной эволюции, описанной Достоевским в подобных высказываниях, а в «отклонениях», «ложных толкованиях», «уклонениях от нормальной действительности», в результатах внешнего давления и в дестабилизирующих эффектах того, что Бахтин называл разноречием городской жизни, где человек оторван от своих корней. Достоевского можно, конечно, трактовать как романиста «отклонений» и «ложных толкований» *par excellence*. Однако отклонения и ложные толкования не подразумевают диалектического движения, в кото-

---

\* Тупик (фр.).

ром бы они «поправлялись» на более высоком уровне.

Но где находится и что такое эта «нормальная действительность»? Прочитированные высказывания Достоевского могут в значительной степени дезориентировать нас, если предположить, что Достоевский демонстрирует в них четкое понимание объективной нормы, укорененной в естественных процессах, от которой отходят девиантные явления его романов. Напротив, подразумеваемые нормы, от которых отклоняются современные люди, это, по-видимому, не природные законы, а мечты о Золотом Веке, детские воспоминания, размышления о прошлом, продолжающиеся всю жизнь поиски утопических или духовных идеалов, плод философских фантазий. Кто-то приходит к заключению, что сами законы природы нуждаются в той дисгармонии, которая для других является свидетельством «ложных толкований». Мы, по-видимому, находимся в мире, где сами нормы кажутся меняющимися в зависимости от наблюдателя и где какое бы то ни было отношение к объективным законам полностью неопределенно. Доверять заявлениям наподобие прочитированных выше не имеет смысла, кроме как для того, чтобы придать решимости стремлению критиков стабилизировать дискурс, который расцветает на нестабильности. Характер этой нестабильности, вместе с нескончаемым поиском (разделяемым близким по духу, сочувствующим читателем) твердой почвы, будет исследован в следующих главах.

Достоевский не пытался определить эти запутанные и сложные взаимодействия, и тем не менее его романы — именно об этом и ни о чем другом; это в них мы можем надеяться отыскать секрет фантастического реализма с его многими и разнообразными — хотя и неточными — отголосками предшествующих текстов: в его исследовании «отклонений» и «ложных толкований», «уклонений от нормальной действительности», являющихся в его глазах отличительной чертой современного мира.

### **Фантастический реализм и романтическая напряженность**

Один из способов, каким читатель может попытаться определить эти «отклонения», состоит в том, чтобы детально изучить топографию романов. Как я уже отмечал, некоторые читатели видят в Достоевском одного из величайших реалистов девятнадцатого века, и этот совершенно оправданный, хотя и ограниченный, взгляд, с соответствующими модификациями, был особенно распространен среди советских критиков. Другие видят в нем одного из служителей куль-

та романтической напряженности, «не изображающего мир реальности девятнадцатого века, [но] раскрывающего мифы, на которых основывается эта реальность»<sup>17</sup>. Сочетание и взаимодействие того и другого, можно сказать, лежит в основе присущего Достоевскому «эффекта реальности» (или, как мы иногда ощущаем его, «эффекта нереальности»). Критики, искавшие в романах писателя феноменологию фантастического реализма, порой находили его важнейшие характеристики в сочетании современного Достоевскому «общественного мнения» и «законов жанра» (заимствуя два принципа правдоподобия у Тодорова)<sup>18</sup>. На практике, правда, не всегда легко их различить (второй может рассматриваться как подвид первого, или первый — в качестве продукта второго). Так или иначе, первая категория сосредоточивает внимание на сфере человеческой жизни, которая расценивается порой как особенно «реальная» (например, участь униженных и оскорбленных, снабженная конкретными подробностями современной жизни), а также, возможно, на сенсационном газетном стиле, на тех драматичных, исключительных событиях, которыми еще и в наши дни английские бульварные газеты угощают своих читателей под предлогом того, что «в них заключена вся человеческая жизнь». Вторая категория обращает внимание на то, что Дональд Фэнгер называл традициями «романтического реализма» (Гоголь, Диккенс, Бальзак, Сю)<sup>19</sup>; здесь тот же социальный контекст, но представленный приемами мелодрамы и готического романа: загадочное, таинственное, различные формы напряженности, неопределенности, мистицизм, оккультное, болезнь как путь к высшему знанию, возбуждение от азартной игры, преувеличенное сознание, экстремальные эмоциональные ситуации, оксюморон, сновидения, бессознательные мысли, случайные совпадения, стирание принятых различий и так далее. Петербургский миф, по-разному выраженный в произведениях Пушкина и Гоголя и получивший дальнейшее развитие у фельетонистов сороковых годов, служит мостом, соединяющим эти две сферы. Большинство повестей и романов Достоевского разворачивается в Петербурге. Фэнгер пишет об этом мифе:

«Петербург определен как наиреальнейшее из мест с тем, чтобы мы изумились странностям, в нем происходящим; фактически, он является условием ощущения всей силы странности, рычагом, приводящим наше недоверие в состояние определенности. Но по мере возникновения нашего изумления, сам город становится его объектом, и все, что мгновение назад казалось наиреальнейшим, может в любой момент обернуться совершеннейшим плодом воображения. Диалектический процесс — это фирменная печать

Достоевского: сам он называл свой метод “фантастическим реализмом”»<sup>20</sup>.

Согласно этому взгляду, мир фантастического реализма обнаруживает странное в знакомом, субъективное в объективном, мелодраматическое в банальном, поддерживая рискованное равновесие на границе между одним и другим.

Разные критики фокусируют свое внимание на разных аспектах этой картины. Алекс де Жонг в своей книге «Достоевский и век напряженности» ставит ударение на нерепрезентативной стороне фантастического реализма. Без сомнения, многие читатели согласятся с тем, что в основе «идеализма» Достоевского («реализма в высшем смысле», где акцент ставится на «фантастической» стороне фантастического реализма) — лежит культ напряженности, включающий в себя «чувство культурного крушения и раскола», «вечное подчеркнутое напряжение между идеальным и реальным», «патологическое извращение личности», концепцию города как «первопричины современной травмы и духовной потерянности», где «неистовое колебание — основной компонент грамматики человеческого поведения по Достоевскому». В этом мире поиск «наиболее напряженных моментов» есть *summum bonum*\*, и это «наиболее убедительный обвинительный акт миру»<sup>21</sup>.

Что бы ни говорилось об этом видении, оно, бесспорно, основывается на предельных контрастах и оппозициях, которые так любили романтики и которые позднее питали движение декаданса: оппозициях между реальным и идеальным, прекрасным и отвратительным, добром и злом, нормальным и ненормальным, сознательным и бессознательным, рациональным и иррациональным и так далее; а также на эффектах сближения противоположностей и обитания на границе между ними. Преувеличенное сознание всевозможных видов, от лихорадочного сознания игрока или больного чахоткой до патологического самоанализа «подпольного человека» или эпилептического мистицизма Мышкина, — все это субъективные побочные продукты этих напряженнейших отношений.

### **Фантастический реализм, модернизм и постмодернизм**

Несмотря на то, что точка зрения де Жонга, близкая в этом отношении точке зрения Фэнгера, относит Достоевского к романтикам и романтикам-реалистам его собственного времени, сходные

---

\* Величайшее благо (лат.).

особенности работы романиста выдвигались на первый план и в попытках установить его родство с модернизмом. Такова попытка Маршалла Бермана, предпринятая в разделе о «Недоразвитом модернизме» его книги «Всеми, что неизбежно — испариться»<sup>22</sup>. Берман видит общность между таким модернизмом и тем, что связывает Достоевского с его предшественниками, локализуя эту общность в образе Петербурга. Он напоминает, что для Достоевского Петербург — «самый отвлеченный и умышленный город в мире». Можно привести несколько высказываний, где неизбежность Петербурга как бы (заимствуя выражение Маркса) «испаряется». Вот один такой отрывок из «Слабого сердца» (1848):

«Были уже полные сумерки, когда Аркадий возвращался домой. Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгльном небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглисто-иней. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей <...> Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу»<sup>23</sup>.

Или в «Подростке» (1875):

«Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым,

и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?” Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: “Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительно? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет”. Но я увлекся»<sup>24</sup>.

По мнению Бермана, петербуржцы отозвались на неудачу восстания декабристов «своеобразной и блестящей литературной традицией, маниакально одержимой их городом как символом искаженной и нелепой современности и стремившейся изо всех сил образно овладеть им от имени необыкновенного сорта современных людей, порожденных Петербургом». Достоевский стоит в середине этой традиции, начинающейся с пушкинского «Медного всадника», проходящей через Гоголя и находящей свои последующие воплощения в произведениях Белого, Замятина и Мандельштама. Список может быть расширен. У Белого:

«... модернизм поглощен опасными импульсами, известными под именем “чувство бездны”. Во-вторых, модернистское художественное видение укоренено скорее в образах, чем в абстракциях; его символы недвусмысленны, индивидуальны, непосредственны, конкретны. Наконец, он жизненно заинтересован в исследовании общественного контекста... из которого исходит чувство бездны. Этот модернизм ищет пути в бездну, но и пути из бездны или, лучше, пути сквозь нее»<sup>25</sup>.

Увлечись легко. Хотя Достоевский и утверждал, что «реальность стремится к обрывочности», его тексты — не модернистские в том смысле, в каком модернистским является обрывочное видение Белого. Тем не менее, большинство этих обобщений — в особенности касающихся исследования общественного контекста, из которого исходит чувство бездны, — могут быть с равным успехом отнесены и к нему.

В самом деле, может быть, нам нужно установить различие между модернизмом и постмодернизмом, наподобие того, которое коротко обрисовал Ихаб Хассан, подчеркнувший, что постмодернизм «повернут к открытым, игровым, оптативным, дизъюнктивным, сме-

щенным или неопределенным формам, к фрагментарному дискурсу, идеологии разрыва, воли к разрушению, зову молчания — повернут ко всему этому и в то же время подразумевает их противоположности, их антитетические реалии»<sup>26</sup>. Разве Достоевский не оказался втянутым, неожиданно для самого себя, в такое видение, несмотря на то, что начинал вполне традиционно? Недавно Брайан МакХэйл провел различие между модернизмом и постмодернизмом как между литературой, которая выдвигает на первый план эпистемологические вопросы («Как я могу интерпретировать мир, частью которого я являюсь? И что я в нем такое?» «Что следует знать?» «Кто знает это?» «Каковы границы познаваемого?»), и литературой, ставящей на первый план онтологические вопросы («Каков этот мир? Что следует в нем делать? Которому из моих “я” следует сделать это? Каков способ существования текста и каков способ существования проецируемого им мира (или миров)?»)»<sup>27</sup>. Читатели Достоевского интуитивно узнают в его романах вопросы обоего рода, второго — в первую очередь, в тех местах его текстов, где, как некоторые могли бы нас убедить, он, кажется, находится на грани того, чтобы потерять контроль над собой.

Предположение, что Достоевский является предтечей постмодернизма, конечно, не ново. В 1956 году Натали Саррот, отмечая, что его техника была, возможно, немного примитивной, причисляет его непосредственно к этой традиции. Она пишет:

«Прошло изрядно времени, прежде чем Пруст смог решиться поверить, что “запуская свое впечатление так далеко, как ему позволит его способность проникновения” (он смог бы) “попытаться пойти до той предельной глубины, где покоится истина, настоящий космос, наше подлинное впечатление”. Теперь каждый, наученный последовательными разочарованиями, хорошо знал, что предельной глубины не существует. “Наше подлинное впечатление” обнаруживало себя существующим в многочисленных глубинах, и эти глубины громоздятся друг на друга до бесконечности...»<sup>28</sup>.

Именно к этой системе видения она относит Достоевского и заключает, что «основание», на котором, как кажется, покоится все поверхностное означивание, есть, может быть, не более чем то, что Кэтрин Мэнсфилд, *«avec une sort de crainte et peut-etre un leger degout»*\*, назвала «этим безумным желанием установить контакт»<sup>29</sup>.

---

\* С чем-то вроде страха и, быть может, легкого отвращения (фр.).

## Фантастический реализм и идеология

Многие читатели могут возразить, что главные тексты Достоевского отличает от прочего романтического реализма (и это игнорирует Алекс де Жонг) идеологическое измерение, получившее свое экстремальное выражение во сне (или кошмаре) Раскольникова, где мир предстает миром конфликтующих идей, враждебных и глухих друг к другу и воплощенных каждая в отдельной человеческой личности. Для некоторых, например, Джозефа Франка, идеологическое измерение составляет нерв законных притязаний Достоевского на славу<sup>30</sup>. Начиная с «Записок из подполья», вместе с понятием «идеи-чувства» (согласно которому личная идеология и личные эмоции нераздельны) Достоевский становится не только великим романистом, но и великим метафизиком (точка зрения, предложенная Бердяевым<sup>31</sup> и защищаемая сегодня философом-иезуитом Фредериком Коплстоном<sup>32</sup>). Наивные попытки читать его романы как художественное отображение современных идеологических споров страдают ограниченностью. Но такие наивные прочтения не являются здесь предметом обсуждения. В то время как Франк подробно документально обосновал свою точку зрения, Бахтин оказал неоценимую услугу теоретическому осмыслению места идей в тексте Достоевского. Мы вскоре вернемся к Бахтину с другой целью, а пока можем суммировать то главное, что он внес в разработку этой темы в книге «Проблемы поэтики Достоевского».

Бахтин утверждает, что в произведениях Достоевского каждое воззрение или идея действительно становятся чем-то живым и неотделимым от воплощенного человеческого голоса, утверждающего «я» другого не в качестве объекта, а в качестве другого субъекта (в том, что Мартин Бубер назвал бы отношением «Я-Ты»)<sup>33</sup>. Роман Достоевского сплошь диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, поглощающего в себе другие сознания (как в традиционном монологическом романе), а как целое, образованное взаимодействием нескольких сознаний, ни одно из которых не становится полностью объектом для другого. Мир Достоевского — это художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Но, однако, герои его романов — отнюдь не чистые идеи, как это полагал Энгельгардт<sup>34</sup>. Его герой — человечество или, говоря его собственными словами, «человек в человеке». Для Достоевского не существует идей в себе. Даже «истину в себе» он представляет воплощенной в Христе. Бахтин, по-видимому, приравнивает «человека в человеке» к «сознанию <...> которое находится

в напряженном отношении к другому сознанию»<sup>35</sup>. «Достоевский сумел прослушать диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог»<sup>36</sup>. Автор полифонического романа не фиксирует и не определяет своих персонажей раз и навсегда, но сам вступает в диалог с ними.

Герой, таким образом, интересуется Достоевского не как твердый характер, который может быть определен, завершен и замкнут от внешнего, а как точка зрения на мир: чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого (разумеется, это не мешает его героям и рассказчикам пытаться определить друг друга и свои миры монологически). Человек всегда знает нечто такое о самом себе, что не поддается определению извне. Правда о мире неотделима от правды о личности, и, согласно Достоевскому, идея может и должна не только пониматься, но и «чувствоваться»<sup>37</sup>. Бахтин правильно подчеркивает этот момент, на котором неоднократно настаивал Достоевский. Некоторые критики преподносили это как самую важную особенность восприятия Достоевским человеческой мысли.

Без сомнения, Бахтин сделал несколько замечаний первостепенной важности о романе Достоевского, проливающих свет на целый ряд взаимосвязанных проблем. Но насколько это помогает нам в определении фантастического реализма?

Со своей стороны, Бахтин направляет внимание на смещение повествовательной точки зрения:

«Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не предопределенное его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно, иногда делает установку автора “фантастической” и у самого Достоевского. Правдоподобие героя для Достоевского — это правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте, но, чтобы его услышать и показать, чтобы ввести его в кругозор другого человека, требуется нарушение законов этого кругозора, ибо нормальный кругозор вмещает объектный образ другого человека, но не другой кругозор в его целом. Приходится искать для автора какую-то внекругозорную фантастическую точку»<sup>38</sup>.

Бахтин продолжает, приводя большой фрагмент из авторского предисловия к «Кроткой», где Достоевский объясняет, как он привнес «фантастический» элемент в композицию рассказа, который считал в высшей степени реальным. Он пишет от лица мужа, у которого жена только что покончила с собой; в смятении он ходит по комнатам, пока ее тело лежит на столе. Он пытается собрать свои

мысли в точку, вспоминает прошлое и мало-помалу приходит к субъективной правде. Конечно, в таком состоянии человек не мог бы в действительности записать свои мысли таким образом; не мог бы застенографировать их за ним и кто-то другой. И тем не менее записанный процесс психологически совершенно правдив.

Как признавал сам Достоевский, этот прием изобрел не он. Но Бахтин указывает на другую возможность, а именно на то, что фантастический реализм романов Достоевского может иметь какое-то отношение к манере повествования и ее способности выразить правду субъективной реальности. Именно эксперименты Достоевского с точкой зрения рассказчика приводят к наиболее поразительным особенностям текстуры его художественного мира. Как мы увидим на примере «Идиота», изменения точки зрения рассказчика служат не столько тому, чтобы осветить предмет с разных сторон, сколько тому, чтобы подорвать целостность читательского восприятия художественного мира, в частности, лишить знакомого прибежища и заставить читателей думать, что они знают, «где они стоят» по отношению к персонажам, обстановке и сюжету, но только для того, чтобы потом коренным образом опровергнуть их предположения. Иначе говоря, они полагают, что понимают «мир», в котором находятся, но лишь для того, чтобы обнаружить, что их уверенность вновь и вновь поколеблена. Персонажи относительно друг друга находятся в сходном положении. В царстве, состоящем из слов, различие между миром и видением мира минимально.

Розмари Джексон отводит Достоевскому и Бахтину видное место в своем исследовании «Игра воображения, подрывная литература»<sup>39</sup>. Она принимает суждение Бахтина, что романы Достоевского — это непрерывные диалоги, вопрошающие «нормальный» мир и его относительные ценности. «Достоевский впечатляюще “искривляет” реальный мир, обнаруживая латентную пустоту». Та же подрывная техника относится и к его персонажам:

«Протагонисты Достоевского находятся в оппозиции к монологическим определениям подлинной или закрепленной идентичности... Через двойника “раскрываются возможности другого человека и другой жизни”, — пишет Бахтин. “Диалогическое отношение человека к самому себе ... способствует разрушению его целостности и завершенности”. Достоевский изображает не “персонажей”, а дезинтегрированные фигуры, более не совпадающие со своими идеальными “я”, т. е. с эго, сформированными культурой».

Последнее предложение может ввести в заблуждение. Достоевский все же изображает «персонажей», по крайней мере, их можно с

легкостью разглядеть в ворохе событий, описаний и коннотаций, создающих иллюзию персонажа, воссоздать с помощью тех стратегий, которые мы обычно используем, когда определяем персонаж в художественной прозе или в реальной жизни. В высказывании Джексона/Бахтина, верно то, что персонажи подвергаются процессу дезинтеграции и переформулирования — самими собой, другими персонажами, рассказчиком и, без сомнения, читателем. В этом смысле они субъекты, субъекты этого процесса дезинтеграции и переформулирования. Подобно «живой жизни», «персонажи» у Достоевского в конечном итоге не дают себя ухватить. И Бахтин совершенно прав в своем суждении, что фантастический реализм, «мой идеализм» или «реализм в высшем смысле», был для Достоевского весь целиком повернут к человеческому диалогическому слову, порожденному голосами других. В конечном счете, реализм Достоевского фантастичен постольку, поскольку, как и в фантастической литературе (или, если угодно, в более современной литературе), «“смыслы” нескончаемо теряются вместе с истиной как всего лишь исчезающей точкой текста»<sup>40</sup>. В конечном счете, христианские, марксистские, экзистенциалистские, психоаналитические прочтения Достоевского понимаются превратно, если в них видят ту же окончательность, каковая присуща наивному реалистическому или натуралистическому прочтению.

В замечательном отрывке — возможно, самом важном и самым забытом его теоретическом утверждении — Достоевский писал: «Идеи летают в воздухе, но непременно по законам; идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым»<sup>41</sup>. Все эти высказывания о «фантастическом реализме», «моем идеализме», «реализме в высшем смысле» и так далее объединяет убежденность в том, что (по крайней мере в период кризиса) человеческие восприятия существуют не в устойчивом отношении с предшествующей реальностью, если только это не неуловимая духовная реальность, каковую нам не постичь, но живут своей жизнью — как в силу неких принципов внутренней связности, так и в силу соответствия или согласованности с объективной реальностью — в состоянии непрерывного изменения и переформулирования. Да и сами романы Достоевского построены так, чтобы постоянно подвергать сомнению удобное для читателя (и персонажа) отождествление означающего с означаемым, знака со значением, правдоподобия с реальностью.

Стратегии, которые берет на вооружение Достоевский, следует искать как во взаимоотношениях персонажа с персонажем, так и во взаимоотношении рассказчик-читатель; они включают в себя не только интеллектуальное потрясение, но и душевное расстройство.

## Фантастический реализм и психология

Бахтинский анализ воплощенной идеи в мире Достоевского ставит вопрос о релевантности психологического подхода к пониманию фантастического реализма. Некоторые читатели в любом случае заявили бы, что психологическая пронизательность Достоевского играет настолько важную роль в его видении, что фантастический реализм, если мы хотим найти ему адекватное определение, должен определяться в зависимости именно от нее. Погоня за культом напряженности, гипертрофированное сознание, центральное положение невротического конфликта, убеждение в том, что идеологические позиции неотделимы от эмоциональных состояний — все это располагает к объяснению в переводе на язык психологии и нуждается в нем. Так же и интерсубъективность, о которой писал Бахтин, не постичь должным образом без основополагающей психологической теории того или иного типа. Правда, препятствием здесь служит то, что Бахтин<sup>42</sup> пытался опровергнуть Фрейда, в то время как многие наиболее известные психоаналитические подходы к Достоевскому — включая, разумеется, и самого Фрейда — восходят к фрейдизму; но, безусловно, некий путь для решения этой проблемы может быть найден.

Я хотел бы повторить в этой связи, что в мои намерения входит использовать Бахтина как теоретический базис: соответственно, психоаналитическая теория, если таковую вообще стоит применять, будет занимать меня лишь во вторую очередь. У меня не вызывает сомнений, что разнообразные психоаналитические подходы могут породить в результате весьма ценные прочтения текста Достоевского, и что это делается и по сей день; я вновь обращусь к этой теме в следующих главах.

Большинство существующих сегодня психологических прочтений Достоевского можно разделить на две основные группы: те (наподобие собственно фрейдовского<sup>43</sup>), что были посвящены психоанализу автора и использовали литературные тексты в качестве показаний; и те, что подвергали психоанализу его персонажей. Вторая группа была очень ортодоксальной, колеблющейся от специальных статей прошедших обучение психологов и психоаналитиков до общих изысканий литературных критиков, убежденных в релевантности психоанализа для изучения персонажей в романах Достоевского. Среди худших статей — те, которые пытаются грубо приложить полуусвоенные психоаналитические идеи. Среди лучших — эссеистика Ф. Ф. Сили, литературного критика, глубоко изучившего психоаналитическую литературу. Порой, но не всегда, внимание фокусировалось скорее на межличностных отно-

шениях, чем на персонажах, рассматривавшихся в основном изолированно. Время от времени публиковались ценные исследования снов и галлюцинаций персонажей Достоевского, в которых не был забыт и феномен «двойника». В последующих главах проницательность некоторых специалистов получит свое подтверждение.

Не хотелось бы оставлять впечатления, что я пренебрегаю двумя последними книгами о Достоевском, написанными преимущественно с позиций психологии. Гари Кокс<sup>44</sup> уподобляет населяющих прозу Достоевского первобытной орде, чьи правила поведения могут быть изучены и сформулированы. Его глубокое проникновение в мир «орды» Достоевского, придающее особую значимость тому, что его персонажи озабочены прежде всего установлением своего места в доминирующей иерархии, согласуется со строгим изложением взглядов Бахтина на то, каким образом индивидуумы стремятся навязать свои «голоса» «голосам» других<sup>45</sup>. Кокс утверждает, что одно из открытий Достоевского состояло в том, что инверсия доминирующей иерархии является одной из ее главных движущих сил, что нападающая сторона может стать жертвой, а жертва может стать объектом поклонения. Этот взгляд, хотя он и заменяет подавляющими иерархическими отношениями те, что у Бахтина играют роль творческих и радостных, позволяет провести поразительные параллели с бахтинской концепцией текстов Достоевского как примеров карнавализации литературы.

Необходимо сказать, впрочем, что обстоятельный подход Кокса, после того как продемонстрирован его исходный тезис, приносит меньше плодов, чем можно было от него ожидать.

Выдающимся психологическим исследованием Достоевского безусловно является книга Элизабет Далтон об «Идиоте»<sup>46</sup>. Далтон умело защищает Фрейда от нападений тех, кто умаляет значение его критики, в то же время признавая ее внутренние ограничения и сожалея о слишком частых злоупотреблениях ею. На ее взгляд, психоанализ обеспечивает критика методом, основанным в первую очередь на фрейдовском подходе к сновидению, берущем на вооружение хорошо известную технику образования сновидений: вытеснение и возвращение вытесненного в сгущении, замещении и вторичной обработке. Но Далтон не использует текст в качестве средства, открывающего доступ к бессознательному автора. Ее исходной и конечной точкой является сам текст в его эмоциональном воздействии на читателя:

«Бессознательные конфликты, символически представленные в великой литературе, настолько значительны и глубоки, что достигают по существу универсального пласта глу-

бинного слоя психики. Фантазии на этом уровне бисексуальны и “полиморфно перверсивны”, они содержат как эротические, так и агрессивные чувства обоих полов к обоим родителям, активные и пассивные желания, страх повреждения гениталий. Эдиповы чувства переходят в более примитивные доэдиповы фантазии и страхи, включая те из первичной смеси, которые содержат желание инкорпорировать в себя материнское тело или быть инкорпорированным им»<sup>47</sup>.

Данный отрывок хорошо передает суть далтоновского подхода. Цитата не обратит скептиков в свою веру и не предназначена для этого. Но чтение этой умной и богатой трактовки романа Достоевского со множеством прозрений в индивидуальную психологию персонажей, их отношения и личностные взаимодействия, как, впрочем, и в структуру самого романа, предоставляет такую возможность. По мере чтения романа, замечает она, возникает чувство, что его действие весьма рискованно балансирует на самой грани, что за пределами или позади сомнительной логической последовательности кроется своего рода водоворот или бездна, где душевное возбуждение может потерять связь с вразумительной формой и проявиться в некоем невообразимо откровенном, «голом» виде, где обыкновенно логичные речь и поступок могут уступить место безумию или беспмятству. Роман и в самом деле демонстрирует это в описании переживаний Мышкина во время эпилептических припадков, которые в каком-то смысле являются прообразом эмоционального переживания «Идиота»:

«Великие сцены взвинченности, достигшей критической точки или неистового противостояния заставляют читателя соучаствовать в своего рода потере контроля над собой: “Я” протагониста, атакуемое подавленными импульсами, поддается обычно неприемлемым для него энергиям и фантазиям и испытывает чудовищное увеличение способности восприятия и переживания. Но это минутное увеличение подвергает его также и угрозе аннигиляции под воздействием неукротимой силы энергий “Оно” и возмездия со стороны “Супер-Я”, результатом чего является крушение “Я”, безумие, потеря сознания или эпилептические конвульсии»<sup>48</sup>.

Нечто похожее неоднократно происходит и на уровне самого сюжета:

«Обязательное введение такого рода опыта в роман едва ли не разрушает его эстетическое переживание. Вызван-

ные страхи мобилизуют защитную реакцию читательского «Я», которое может спастись, найдя книгу «невыносимой», «чрезмерной» или «возмутительной». Более того, в своей взрывной силе великие сцены грозят выйти из повиновения сюжету, расколоть последовательность повествования и привести к бессвязности. Это *опасное заигрывание с потерей формы* [курсив мой. — М. Д.] аналогично в структуре самого романа соблазну потерять контроль над собой у протагониста, в особенности у Мышкина. Таким образом, роман, благодаря своей чудовищной верности нравственному и психологическому опыту, почти проигрывает в аванюре. Почти, но не совсем. Форма и смысл рискованным образом спасены, наподобие ста тысячам, выхваченным из огня Настасьей Филипповной в последний момент»<sup>49</sup>.

Мало кто из читателей не окажется под впечатлением этого прочтения текстуры романа и не будет благодарен анализу, который систематически ее объясняет, действительно единственному виду анализа, доказавшему свою способность по достоинству оценить эмоциональную притягательность текста Достоевского. Обсуждаемые Далтон особенности «Идиот» демонстрирует в более выявленной и драматичной форме, чем любые другие романы Достоевского. И все же возникает подозрение, что она нащупала отличительные черты всей его художественной прозы в целом, нечто такое, что наверняка должно быть самым существенным в идее фантастического реализма. Не только стержневые сцены, описывающие эпилептические припадки или смертную казнь, отдают призрачностью сновидений. Многие второстепенные сцены, даже очевидные отступления, наподобие того, где Мышкин возвращается домой и находит празднование своего дня рождения в полном разгаре, обладают в высшей степени сновидными свойствами. Если в них есть нечто, составляющее сущность фантастического реализма, то что? Способ ли это, каким «Я» ухитряется — либо оказывается почти не в состоянии — перевести в культурно приемлемые смыслы общие примитивные фантазии автора и читателя? Способ ли, каким этот рискованный акт воспроизводится в психике персонажей? Или то и другое вместе взятое? Или же это имеет какое-то отношение к процессам переноса и контрпереноса между текстом и читателем, как предполагает в своей недавней статье Джон Форрестер?<sup>50</sup>

Один из центральных аспектов психоаналитической трактовки сновидения — это краеугольная роль языка. Если мир Достоевского — мир сновидный, мы можем рассчитывать на то, что нечто сно-

видное происходит и с языком. Как напоминает нам Далтон, обширная часть работ Фрейда посвящена лингвистическому и филологическому анализу, каламбурам, парапрактике (оговоркам) и т. п. Сходным образом, идеи сгущения и замещения, задействованные в образовании сновидений, сродни фигурам речи, метафоре (ассоциации по сходству) и метонимии (ассоциации по смежности). Язык для Фрейда находится в двусмысленном положении; одной своей, внутренней стороной он повернут к бессознательному, а другой, внешней — к сознательному: переход от бессознательного к предсознательному совершается через язык.

Связь между психоанализом и языком была в последнее время предметом острого интереса. Наиболее известна, без сомнения, лакановская теория долингвистической, доэдиповой стадии (область «Воображаемого»), за которой следует «Символический порядок», в котором ребенок обучается языку и где открывается скрытый зазор между означаемым и означающим (понятием и знаком). У Достоевского несомненно происходит то, что конвенционально установленные связи между словами и их значениями, знаком и референтом, воображаемым и реальностью, чувствами и идеями подвергаются соскальзыванию и переформулированию. И этот феномен четко проявляется уже во втором произведении Достоевского, в «Двойнике». Взгляды Фрейда (или Лакана, или Деррида) на эти механизмы и стратегии не так здесь важны, сколько уже сам факт того, что они встречаются. Не могло бы это быть ключом к интуиции Достоевского — законы, которые соблюдают идеи, но которые нам не уловить: «реализм в высшем смысле», фантастический реализм?

### **Фантастический реализм и интертекстуальность**

В книге о Достоевском Бахтин придает особое значение роли пародии и стилизации в его текстах. Объектами этих стратегий могут быть литературные модели или модели, взятые из повседневного опыта социального общения: бюрократическая речь (Лужин) или церковная (Зосима), к примеру, авторитетные голоса власть предержащих. То, что тексты Достоевского изобилуют откликами и аллюзиями на предшествующие тексты, уже было исчерпывающим образом продемонстрировано. Тут классика древней и новой литературы как первого, так и второго ряда, например: Платон, Новый Завет, русские религиозные произведения, жития святых, Диккенс, Бальзак, Руссо, Гоголь, Шиллер, Гофман, Шекспир, Гете, Сю, Гюго, Гер-

цен, Пушкин, Фурье, Гегель, Белинский, Чернышевский, Ренан, Тургенев, Бернар... наугад выбираю лишь тех, о ком писались специальные исследования. В результате этих исследований стало очевидным, что отношения между текстами Достоевского и его предшественников, как правило, очень запутанные, неоднозначные и с трудом поддаются определению или хотя бы приведению к общему знаменателю. Постоянными отсылками к другим текстам Достоевский побуждает читателя принять их в качестве моделей для чтения своих собственных текстов или в качестве моделей, вопреки которым его следует читать. Идея «интертекстуальности», как она прослеживается в работах Юлии Кристевой, не имеет никакого отношения к литературному влиянию как таковому. Но она имеет (если я правильно понимаю) отношение к тому, каким образом читаются отдельные тексты — каким образом они только и могут быть прочитаны — в свете систем, ведущих свое происхождение от других текстов<sup>51</sup>. Сегодняшний читатель, подступающий к тем частям романов Достоевского, которые, по-видимому, не поддаются конвенциональным, в рамках девятнадцатого века, прочтениям, может обратиться за помощью к новым системам — таким, например, как психоанализ Фрейда.

Джонатан Куллер в своей известной книге «Структуралистская поэтика» (1975) различает пять уровней *vraisemblance*\*, «пять способов, какими текст может быть увязан и определен относительно другого текста, который помогает сделать этот первый доступным для понимания»:

«Во-первых, имеется социально данный текст, тот, что принимается в качестве “реального мира”. Во-вторых (но в некоторых случаях это трудно отличить от социально данного текста), есть общий культурный текст: разделяемое знание, которое признавалось бы участниками как часть культуры и тем самым поддавалось бы исправлению или модификации, но которое, тем не менее, служило бы своего рода чем-то “естественным”. В-третьих, тексты или условности жанра, специфически литературное или искусственное *vraisemblance*. В-четвертых, то, что может быть названо естественным отношением к искусственному, где текст открыто цитирует и выставляет напоказ *vraisemblance* третьего типа с тем, чтобы усилить свой собственный авторитет. И, наконец, имеется сложный комплекс *vraisemblance* особых интертекстуальностей, где одно про-

---

\* Правдоподобие (фр.).

изведение берет другое в качестве своего основания или исходной точки и должно усваиваться в связи с ним»<sup>52</sup>.

Достоевский использует все эти уровни и их возможности для взаимного подрыва: тем или иным путем он завлекает читателя в особые стратегии чтения, но только лишь для того, чтобы поставить их под сомнение. Фантастический реализм Достоевского основан на его восприятии не поддающейся упрощению интертекстуальности человеческого опыта, особенно ярко представленного, как он, видимо, полагал, в современной ему России. Фантастический реализм Достоевского открывает зазоры, даже пропасти, между общепринятыми восприятиями повседневной жизни и их референтами, исподволь оспаривая их в каждый момент тем, что привлекает внимание не к оппозиции между объективными и субъективными объяснениями реальности, но к альтернативным интересубъективностям или интертекстуальностям, одним из убедительных вариантов каковых в наши дни стал фрейдистский, тот, который Достоевский не мог предвидеть во всех его подробностях. Это в равной мере относится как к тем восприятиям, которые откровенно «идеологичны» (религиозные, литературные условности), так и к тем, которые, поскольку они санкционированы общим согласием, принимаются за неоспоримую повседневную реальность. Так как Достоевский изображает человеческий опыт в его крайностях, считая это характерной чертой своей эпохи, он обладает двойным преимуществом в показе этого опыта: он демонстрирует его в его чистейшей форме, а также в форме, в которой он наиболее уязвим и может быть опровергнут. Бахтин, с его акцентом на потенциальных возможностях разноречия, игнорирует, как мне кажется, глубокое проникновение Достоевского в его разрушительный потенциал. Но в одном отношении он гораздо более верен Достоевскому, нежели это допускает узкое понятие «интертекстуальности». Для Бахтина все тексты, все идеи исполнены чувств, а вся интертекстуальность — по крайней мере, потенциально — это интересубъективность.

Достоевский любил использовать образ городской русской интеллигенции, «оторванной от почвы». Принято относить этот образ на счет социального и культурного отчуждения жителей Петербурга от обычаев и традиционного видения русской деревни с ее предполагаемой верностью крестьянскому миру, православию и русскому национальному духу. Без сомнения, это так. Однако, он может выступать также и как образ общества, утратившего наивное чувство единства между социально санкционированными восприятиями и реальностью и уносимого прочь на крыльях идей, которые «летают в воздухе... по законам, слишком трудно для нас уловимым».

## Фантастический реализм, диалогическое слово и эмоциональное взаимодействие

Анализ Бахтина, безусловно, до сих пор наиболее адекватно раскрывает динамику слова в романах Достоевского, и хотя самому Бахтину не удалось выявить точную связь, обращение к его работе в значительной степени помогает пониманию движущих сил фантастического реализма Достоевского.

Уэйн Бут предполагает, что значение Бахтина не ограничивается ролью литературного критика, теоретика или историка:

«Мне представляется совершенно очевидным опереться на видение мира как общность субъектов, которые сами существенно социальны, а не индивидуумы в каком бы то ни было обычном смысле слова... Мы начинаем сознавать, говоря на языке, уже пронизанном множеством голосов, — языке социальном, а не индивидуальном. С самого начала мы — “полиглоты”, уже пребывающие в процессе овладения различными социальными диалектами, ведущими свое происхождение от родителей, клана, класса, религии, страны. Мы обретаем сознание, усваивая большинство голосов в качестве “авторитарно убедительных”, а затем учась, какие из них принимать в качестве «внутренне убедительных». В конце концов, нам достается, если повезет, что-то вроде индивидуальности, но это никогда не личная или автономная индивидуальность в западном смысле... Всякий, кто не был искалечен какой-нибудь навязанной ему “идеологией в узком смысле”, всякий, кто не является “идеологом”, признает тот факт, что каждый из нас — это “мы”, а не “я”»<sup>53</sup>.

Это далеко идущие заявления. Можно сказать, что Бут недооценивает противоречивую природу бахтинского мира, состоящего из субъектов, каждый из которых старается навязать свое слово другому, однако имеются серьезные основания для подобного рода заявлений, а их приложимость к Достоевскому в настоящее время очевидна. На уровне повествования его романы используют и часто опровергают голоса, восходящие к огромному разнообразию повествовательных традиций (например, готического романа; романа воспитания; эпистолярного романа; исповеди; фельетона, документальной хроники; сатиры; жития святых; философской сказки и, подчеркнул бы Бахтин, сплошь и рядом — традиций менипповой сатиры и карнавала). Интонация рассказчика зачастую не только обусловлена «голосом», который он считает подходящим содержанию своего рассказа, но и втягивается в зоны речи его персонажей, завер-

шаясь тем, что Бахтин называл гибридизацией и всевозможными формами стилизации, пародии и свободной непрямой речью. Рассказ может вестись от третьего или первого лица, рассказчик (или рассказчица, как в случае Неточки Незвановой) может быть центральным персонажем или второстепенным, или вообще не принимать участия в действии. Иногда рассказчик может быть тождественен голосу подразумеваемого автора, а иногда эти два голоса могут расходиться. В повествование вкрапляются не только прямое и не прямое слово героев, но и, к примеру, дневники, исповеди, стихотворения, статьи, анекдоты, письма, портреты, рисунки, выдержки из газет, цитаты из известных произведений литературы, аллюзии на них или их авторов. Прямое слово героев, как и слово рассказчика, обращается ко всем этим вторичным повествованиям, общепринятым литературным или популярным стереотипам, к фольклорным традициям, слухам и толкам, нормам социальной условности. Любое высказывание двуголосо (утверждает Бахтин): оно отвечает предыдущим голосам (уже заявившим о себе, без которых оно не могло бы существовать) и предвосхищает чужую реплику. Это касается точно так же и голоса рассказчика, предвосхищающего ответ его (в одном случае ее) читателей. Более того, стремление каждого голоса (с его собственной интертекстуальной доминантой) навязать себя голосу другого приводит к взаимодействиям, тип которых эффективно исследовал в шестидесятые годы Р. Д. Лэнг в связи с «Преступлением и наказанием».

Одна из трудностей, связанная с мышлением Бахтина, заключается в том, что в решающие моменты он прибегает к бинарным (привативным) оппозициям, не выдерживающим добросовестного критического разбора. Так, романы Достоевского полифоничны, а все романы его предшественников и современников монологичны. Роман воплощает разноречие и двуголосое слово, а поэзия и эпос не воплощают. С другой стороны, он также склонен считать, что все высказывания сплошь двуголосы, и это позволяет предположить, что можно было бы установить шкалу различных уровней двуголосья, выходящую за рамки той, которая предлагается в «Проблемах поэтики Достоевского».

Так или иначе, но в основании всей работы Бахтина лежит фундаментальное ценностное суждение, которое негативно оценивает попытки достичь или практиковать абсолютное монологическое единство, закрытость, объективацию, определенность, завершенность, авторитарное слово, кроме как в тех случаях, когда они являются частью более обширного, незавершенного диалога. На другом конце спектра он в равной степени отверг бы и абсолютную дезорганизацию и хаос. Позитивная ценность приписывается диалогу, двуго-

лосому слову, внутренне убедительному слову, неравноценности, открытости, «полифонии»... Это не означает, что Бахтин избавляется — или думает, что можно избавиться — от первого ряда в данной оппозиции и, разумеется, он осознавал огромную роль подобных тенденций в философии, теологии, литературной критике, повседневных отношениях и уж конечно в изучении человека и социальной жизни на всех ее уровнях. В этом отношении у него много общего с Бубером, Сартром, Бартом и Лэнгом. Он лишь противится попыткам придать им максимальную ценность, положение, как его ощущает Уэйн Бут, ставящее под вопрос весьма значительную часть западного интеллектуального дискурса, как он развивался на протяжении многих столетий<sup>54</sup>. И эти ценностные суждения, по наблюдению Бута, базируются на утверждениях касательно самого человеческого опыта, его сущностного, несводимого многоголосья и нецентрированности, вместе с острым сознанием того, что люди склонны объективировать, ограничивать и сводить все к монологу.

Вот почему, с точки зрения Бахтина, роман в лучших своих достижениях ближе всего подходит к пониманию этого важнейшего факта человеческого опыта; это и находится в фокусе его внимания:

«Совершенно новая структура образа человека — полное и однозначное чужое сознание, не вставленное в завершающую оправу действительности, не завершимое ничем (даже смертью), ибо смысл его не может быть разрешен или отменен действительностью (убить — не значит опровергнуть) <...> Второе открытие — изображение (точнее, воссоздание) саморазвивающейся идеи (неотделимой от личности). Идея становится предметом художественного изображения, раскрывается не в плане системы (философской, научной), а в плане человеческого события»<sup>55</sup>.

Книгу Бахтина о Достоевском (непрерывный диалог с самим собой и другими) не следует принимать на веру всю целиком или принимать некритически. Это было бы, конечно, не по-бахтински. Некоторые его наиболее спорные идеи, безусловно, чересчур педалированы (например, о том, что изображение героев у Достоевского *столь* синхронистично и не обладает диахроническим или каузальным измерением, хотя вполне можно было бы защитить ту точку зрения, что синхрония *преобладает* в необыкновенной степени). Другие идеи выглядят сбивчивыми и без умысла темными. Я подчеркиваю «выглядят», потому что дискурсивный стиль Бахтина (с возвратами и повторами, но никогда не повторяющий в точности того, что

уже было сказано, словно он пробирается наощупь, методом проб и ошибок, к истине, смутно различаемой сквозь стекло) не сулит ясности. К. Эмерсон снисходительно называет его стиль «расточительно непроизводительным» и обладающим «конгениальной бесформенностью голоса, ожидающего, что его в любой момент могут прервать»<sup>56</sup>. Обсуждение Бахтиным слова у Достоевского, по-моему, тоже нуждается в дополнительном уточнении, какового, хотя общие принципы достаточно ясны, оно не получает в его собственных комментариях к текстам Достоевского.

Если, как утверждает Бахтин, — и это похоже на правду, — большинство авторов, анализировавших романы Достоевского с идеологической точки зрения, исследовало индивидуальные характеры как отдельные сущности в сопоставлении, но редко в диалоге (даже, я бы рискнул добавить, в случае Ивана и Зосимы в «Братьях Карамазовых», где один заявлен самим Достоевским в качестве ответа другому), то в точности так же обстоит дело и с большинством психоаналитических штудий, исследующих героев Достоевского скорее индивидуально, нежели во взаимодействии друг с другом. Книга Элизабет Далтон представляет собой, как мы могли убедиться, редкое исключение.

Основная область, в которой я хочу модифицировать и расширить Бахтина, это, на самом деле, его трактовка героя и способов построения образа, что, в свою очередь, заслуживает здесь еще нескольких слов.

Нет сомнений в том, что, как уже указывали многие воспитанные на «новой критике» и поставленные в тупик наследием структурализма критики, мы не только «читаем» персонажей в романах так, как если бы они были реальными людьми. Как напоминает нам (цитируя Чэтмена) Риммон-Кенан в своем кратком резюме по данному вопросу, мы часто ярко помним вымышленных персонажей, в то же время не помня ни единого слова из самого текста, где они обретают жизнь<sup>57</sup>. Брат Михаила, Николай Бахтин, был к этому, без сомнения, близок. Он думал о героях «Войны и мира» как о реальных людях, ни разу даже не прочитав роман от начала до конца<sup>58</sup>. Уэйн Бут отмечает «скандальный факт, что как только вы называете *имя* героя и допускаете хотя бы одно *событие*, читатели, по своей грубой наивности, начинают рассматривать их как людей в человеческих ситуациях, и весь труд по созданию чистой формы идет насмарку»<sup>59</sup>. Действующие в «реалистической» прозе девятнадцатого века лица смоделированы, по крайней мере частично, с читательского представления о людях и в этом смысле они подобны людям. Мы можем с легкостью позабыть, что модели, к которым мы обращаемся в жизни (основа для называния и определения, привлекаемая нами в

отношениях с другими), очень близки тем, к которым мы обращаемся при «чтении» персонажа в произведениях искусства, и эти стратегии провоцируются, поддерживаются и подразумеваются автором, который на них-то и полагается, даже если в его конечное намерение и входит их подорвать. Бахтин на самом деле не забывает об этом, хотя его психологическая концепция может показаться упрощенной тем, кому больше по вкусу другие модели, такие как психоаналитическая. В частности, обсуждая персонажей Достоевского — несмотря на то, что он неоднократно ссылается на «воплощенные идеи» или «саморазвивающуюся идею, неотделимую от личности», — он придает очень небольшое значение желаниям и эмоциям как вымышленных персонажей, так и писателей и читателей. А ведь читая Достоевского, мы отдаем себе отчет, как мы отдаем себе отчет и в наших взаимоотношениях в жизни, в том, что высказывания не просто вызывают вербальные возражения или молчание рационального порядка: они вызывают также эмоциональный отклик, возникающий благодаря тому, подтверждают они или опровергают наши субъективные «я». Или, может быть, нам следует сказать, что они вызывают сначала эмоциональный отклик, а вербальный ответ — потом. То, что это сообщается нам в романе через посредство письменного языка (пускай даже диалогического), а не с помощью непосредственного наблюдения и интуитивной интерпретации мускульной реакции, интуитивного или личного знания себя самого, очень важно как теоретически, так и на практике. Но поскольку эти данные жизненного опыта часто описываются и даже комментируются в самом же художественном повествовании и (даже если не описываются и не комментируются) мотивируют последующий диалог, их значение также может быть расширено. И в жизненном опыте, и при чтении художественной прозы наше восприятие людей постоянно рушится и переформулируется. Достоевский тонко и мастерски изображает этот процесс, а описание Бахтина закладывает фундамент для его понимания. И все же, по-моему, психология Бахтина не досчитывается — и нуждается в — теории эмоционального взаимодействия, каковую некоторые разновидности современной психологии могут без труда предложить.

Почему Бахтину не удалось адекватным образом исследовать именно эту область, остается только гадать. Книга Волошинова о Фрейте, вероятно, не самое лучшее место для поисков объяснения, не только потому, что сегодня кажется очевидным, что Бахтин не был ее автором, но и потому, что, как показал Г. Пирог, ее позиция в отношении Фрейда значительно отличается от работ Бахтина того же периода<sup>60</sup>. Морсон и Эмерсон в своем анализе некоторых ранних работ Бахтина исследуют его неприязнь к такому «теоретизму», к

которому, он считал, приложил руку Фрейд и другие психологи. Я склонен думать, однако, что главный камень преткновения в усвоении Бахтиным психоанализа — это негативная роль, которую он отводит силам бессознательного в процессе индивидуального осознания через диалогическое слово:

«Внеположные сознанию силы, внешне (механически) его определяющие: от среды и насилия до чуда, тайны и авторитета. Сознание под действием этих сил утрачивает свою подлинную свободу, и личность разрушается. Сюда, к этим силам, нужно отнести и подсознательное (“оно”)<sup>61</sup>».

Достоевский бы с этим, разумеется, согласился. Однако истолкование Достоевского, которое не воздает должное силам принуждения, бессознательного, тайны, чуда и авторитета (не будем трогать среду), выглядит односторонним. Я продолжу эту тему в следующих главах.

Обращаясь в дальнейшем к психологии феноменологического типа, я не хочу делать никакого специального теоретического утверждения относительно ее соответствия Бахтину. Я бы сказал только, что не считаю, что теоретическая проблема неразрешима, и что особое место, занимаемое Бахтиным в развитии критической теории на Западе, повлияло на статус союзника, присвоенный ему менее заслуживающими доверия попутчиками.

Так или иначе, в дальнейшем подразумевается, что эмоциональные стратегии, используемые нами во взаимоотношениях в реальной жизни, переносятся на наше отношение к повествовательным голосам литературных текстов и их героям. Многие из них типичны и для взаимоотношений между вымышленными героями, будь то в результате молчаливого соглашения между читателем и текстом (или автором), либо в результате намеков или эксплицитного комментария в самом тексте. По мере чтения этой книги станет очевидной моя приверженность той мысли, что то, что Бахтин называет двуголосым словом или диалогическим словом, часто используется Достоевским как средство подорвать целостность и устойчивость *эмоциональной* жизни другой личности (расширяющейся в конечном итоге до социальной группы); и что если не исходить из некоего клубка эмоциональных переживаний, наподобие того, который обыкновенно переживается реальным человеком, то невозможно по достоинству оценить Достоевского или реализовать весь потенциал его прочтения Бахтиным. Следовательно, необходимо признать: это подразумевает, что вымышленные герои производят впечатление персонажей, обладающих некой подпадающей определению эмоциональной идентичностью (по крайней мере,

что их поведение обнаруживает некую самосогласованность).

Интимная связь между эмоциями и словом у Достоевского означает, что придание особого веса психологическому фактору в фантастическом реализме является существенно важным для его понимания.

## Так что же такое фантастический реализм?

Итак, к чему мы пришли? Этот глубоко избирательный обзор критических подходов к Достоевскому выдвигает на первый план целый ряд особенностей его текста, устанавливая связь фантастического реализма с разноречием и модернистским (или постмодернистским) восприятием различных способов, какими речь освобождается от принципа реальности и претерпевает внутренний разлом. Я позволю себе закончить несколькими общими выводами, к которым подводит дискуссия. В оставшейся части книги я постараюсь довести до конца некоторые, но далеко не все, из их импликаций.

(1) В своих теоретических комментариях сам Достоевский предлагает не более чем пути к разгадке природы фантастического реализма — на языке, унаследованном от «экспрессионистской» философии. Это придает им оттенок утонченности и основательности, но в действительности они лишь предварительны, гипотетичны и не целиком согласуются друг с другом или с практикой. Даже такие ключевые понятия, как «факт», «истина», «действительность», писатель употребляет не без двусмысленности и, что знаменательно, ему не удается прояснить, что он понимает под «высшим реализмом». Эти ключевые понятия помогают осознать, что «позитивистский» взгляд на действительность наивен и поверхностен применительно к жизни человеческого духа, особенно в современной России. Точно так же и концепция «идей, летающих в воздухе по законам, слишком трудно для нас уловимым», предполагает взгляд на человеческое сознание, согласно которому слово может расстаться с материальной реальностью и вести полунезависимую жизнь в соответствии с неуловимыми законами, которые, вероятно, можно различить в художественном вымысле. Как бы то ни было, нет никакого свидетельства в пользу того, что Достоевский имел в виду какую-то форму диалектического развития. Акцентируя это, Бахтин безусловно прав.

(2) Сосредоточенность Достоевского на ненормальных, экстремальных (романтико-мелодраматических) ситуациях, его философская опора на отклонения от нормального духовного развития и его

тяга к психопатологии, — все это приводит к выводу, что реальность, к которой фантастический реализм предположительно должен открыть доступ, особенно ясно видна в обстоятельствах сильного душевного расстройства. Критики часто подробно останавливались на «мифологическом» аспекте Петербурга Достоевского с его собственной внутренней логикой и подчеркивали его нерепрезентативные стороны. А в исследованиях Достоевского с точки зрения романтизма, модернизма или постмодернизма часто цитировались те отрывки из его прозы, которые наводят на мысль, что даже сама материальная реальность Петербурга может в конце концов «исчезнуть как дым», «искуриться паром к темно-синему небу» или, как сказал Берман, «испариться».

(3) Согласно Бахтину, эти впечатления или идеи не только неотделимы от чувств, но и участвуют в непрерывном intersubjectивном диалоге. Фантастический реализм, согласно этому взгляду, не просто вопрос индивидуальных фантазий, душевных помрачений личности в условиях расстройства. Это продукт социального взаимодействия и, как мы увидим, продукт тех стратегий, которые сознательно или бессознательно используются людьми не только для того, чтобы обогатить сознание друг друга, но и чтобы дезориентировать один другого. Сильные эмоциональные импульсы (восходящие к тому, что Фрейд называл эдиповым комплексом, например, или к стремлению возвыситься в доминирующей иерархии) могут собирать в фокус эти фантазии и придавать им динамическое направление, а также служить причиной противостояния или конфликта между вовлеченными в диалог.

(4) Вполне возможно, Фрейд предлагает нам важнейшие ключи к эмоциональной основе взглядов Достоевского, предлагает внутреннюю динамику, которая объясняет их огромную эмоциональную притягательность для читателя и собственную предельную логическую связность и последовательность. Собственно, близкое сходство между Достоевским и Фрейдом (с позволения Бахтина) было продемонстрировано в полной мере, так что легко угодить в ловушку, решив, что если Достоевский так хорошо согласуется с Фрейдом, то это все, что нужно, чтобы раз и навсегда узаконить статус обоих. Однако, хотя такого рода эмоциональное ядро и может лежать в основе текстов Достоевского, мотивируя уже описанные мною выше поверхностные феномены, само по себе это, мне кажется, отнюдь не то, что имел в виду Достоевский, когда он писал о фантастическом реализме. Сказать, что определения Достоевского не способны обосновать всю теорию целиком, еще не означает того, будто бы нам следует совершенно игнорировать их общий смысл. Одной из характеристик удовлетворительного определения должно быть то, что оно

все еще позволяет нам представить Достоевского, пытающегося определить фантастический реализм так, как он это находит нужным. Есть многое во фрейдовском анализе, что способствует нашему суждению и согласуется с ним. Вторжение бессознательного, вытеснение и возвращение вытесненного, конструкции сновидений и тому подобное — все это, безусловно, является частью интересубъективного диалога. В следующих главах я сошлюсь еще и на искажающую роль памяти и вытеснения. Как бы то ни было, но фантастический реализм в конечном итоге — по крайней мере, так буду утверждать я — имеет отношение к интересубъективному опыту переживания реальности и неуловимости искомой (идущей нарасхват) универсальной Истины.

(5) В этом мире интересубъективности и того, что Бахтин называет разноречием, все попытки «монологического» определения подлежат опровержению. Поскольку читатели являются составной частью диалога, это относится также и к ним: а именно, их попытки «постичь» романы, навязать им закрытость, будут — до тех пор, пока конкретный читатель остается глух — бесконечно сводиться на нет. Истина — это «всего лишь исчезающая точка текста». Свидетельство тому не только индивидуальный опыт читателя, но и громадное разнообразие расходящихся между собой прочтений, представленных в опубликованных исследованиях и критике. Более того, мы увидим, что повествовательные голоса у Достоевского развертывают некоторые из тех же стратегий дезориентации применительно к читателю, что и герои — друг к другу. Согласно Бахтину (и некоторым формам психоаналитической теории), отношения между текстом и читателем могут расцениваться как взаимно обязывающие.

(6) В результате мы приходим — еще нужно исследовать, какими путями — к неистовому колебанию, неустойчивости, пороговым ситуациям, к миру и его обитателям, балансирующим на грани жизни и смерти, почти, но не вполне реальным. Де Джонг указывает на «неистовое колебание» как на «базовый компонент грамматики человеческого поведения по Достоевскому»<sup>62</sup>, правда, не делая попытки описать эту грамматику. Мы видим это колебание или то, что Кольберг называет «навязчивым уравниванием и выведением из равновесия одной идеи или силы ее противоположностью»<sup>63</sup>, интериоризированным, введенным внутрь в психологии «подполья» и выплескивающимся наружу в сценах скандала у Достоевского.

(7) Там, где фантастический реализм Достоевского предстает наиболее рискованным, он наиболее типичен: если мы сопоставим творческие неудачи или почти неудачи с объектами, к которым прикован интерес автора, мы можем обнаружить важные путеводные нити. Самые значительные из них мы найдем в двух текстах: «Двой-

нике» и «Идиоте». Однако тот факт, что пороговые ситуации, где логические связи балансируют на краю бездны, могут дать нам важнейшие ключи к разгадке, еще не означает, что человеческая речь у Достоевского утрачивает всякое направление. Напротив, его герои пробиваются по многим направлениям. Позитивная ценность признается за теми, кто все еще ищет «живую жизнь», Истину, выходящую за пределы нигилистического кризиса современного человечества.

(8) Выявление некоторых негативных импликаций Бахтина влечет за собой, конечно же, спор с ним, по крайней мере неявный, и расширение его толкования Достоевского. Я не раскаиваюсь в этом и рад тому, что тот же проект вдохновляет и недавнюю книгу Кэрил Эмерсон и Гари Морсона. Насколько удачны эти попытки — судить читателю.

Следующие главы исследуют эти импликации, но не стремятся исследовать их все разом. Главы вторая и третья рассматривают общие особенности личного взаимодействия между героями, взаимодействие между рассказчиком и читателем, а также пути, на которых монологические несомненности и постулируются, и подрываются в условиях психологического потрясения. Главы четвертая, пятая и шестая рассматривают характерные интерактивные стратегии на уровне, который можно приблизительно назвать уровнем синхронии; тем не менее, поскольку всякое двуголосое слово, согласно Бахтину, отражает предыдущее высказывание и предвосхищает возражение, термин «синхрония» надо понимать как условный. В главах седьмой и восьмой используется диахроническая точка зрения: первая сосредоточивается на образах, которые находятся в памяти и подверглись ревизии, вторая — на образах, которые вытеснены и возвращаются в искаженной форме. В этой связи я вновь подниму, в свете предыдущего обсуждения, вопрос о христианском прочтении Достоевского, каковое, казалось бы, исключается «нигилистически-ми» деконструктивистскими тенденциями, подчеркиваемыми в данной книге и тем более бросающимися в глаза читателю модернистской или постмодернистской школы. Наконец, я рассмотрю вопрос, приближают ли эти изыскания к новой концепции поэтики Достоевского и к новому пониманию его фантастического реализма.

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**  
**ПОДПОЛЬЕ**

### «ДВОЙНИК»: ИДЕЯ «ДВОЙНИКА» ДОСТОЕВСКОГО

Анализируя фантастический реализм Достоевского, никак нельзя позволить себе обойти вниманием его второе произведение. Когда оно было опубликовано в «Отечественных записках» в 1846 году, все, похоже, были разочарованы, почти никому из рецензентов «Двойник» не понравился, посыпались обвинения в подражании Гофману и Гоголю, вплоть до обвинений в плагиате (см., например, статью К. С. Аксакова в «Петербургском сборнике»)¹.

Даже благожелательно настроенный Белинский, с огромным энтузиазмом воспринявший первый роман Достоевского «Бедные люди», вынужден был пожурить своего протеже за дурное употребление таланта². Достоевский и сам был расстроен и вскоре признал неудачу. Тем не менее, идея «Двойника» не отпускала его на протяжении всей жизни.

Он неоднократно думал о том, чтобы переписать его, сначала в 1846, затем в 1847, вновь в 1859 и, наконец, в течение 1861—1865 гг. Он так и не сделал этого, хотя версия 1866 г. (та, которую мы читаем) содержит ряд необходимых сокращений и во многом улучшает оригинал. Существует также несколько черновых набросков к предполагавшейся переработке повести. Они распадаются на две группы: первый эпизод касается попыток двойника помочь герою добиться руки Клары Олсуфьевны, второй — вступления двойника в «прогрессисты» и современную полемику (включая полемику с петрашевцами и системой Фурье, начавших привлекать внимание Достоевского вскоре после написания первоначальной версии)³.

В записных книжках за 1872—1875 гг. Достоевский называет «двойника» своим «главнейшим подпольным типом» и выражает надежду, что ему простят хвастовство ввиду собственного осознания художественной неудачи⁴. Кроме того, в «Дневнике писателя» за 1877 г. он

писал: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно <...> если б я теперь принял за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму»<sup>5</sup>.

В любом случае, сказанное, кажется, ничуть не умаляет неизменного интереса Достоевского к своей повести, не только продержавшегося в течение тридцати лет, но и пережившего период ссылки. Что это, в действительности, была за «идея»? Почему она не удалась? Что в этой идее было такого особенного, что он оставался так долго одержим ею — вплоть до стремления переработать ее после своего возвращения из Сибири? Как она соотносится с развитием его зрелого творчества, и как он пытался разрешить проблемы «Двойника» в своих позднейших произведениях? Вполне может случиться, что Достоевский, как и с некоторыми другими важными для него идеями, и сам не знал ответов на эти вопросы.

### **Идея Достоевского — некоторые возможности**

Давайте вернемся к моему первому вопросу (какова была «идея» повести Достоевского?).

Как мы уже видели, Достоевский считал своего героя величайшим образцом «подпольного типа» и очень гордился своим «открытием». Поразительно в этой связи то, что Достоевский, судя по всему, фактически отказался от планов переписать «Двойника» вскоре после выхода в свет «Записок из подполья», и что определенные, наиболее бросающиеся в глаза мотивы получили иное, неизвестное изменившееся выражение как в «Записках», так и в других более поздних вещах. наброски Достоевского для переработки текста, которые следует рассматривать вместе с его же позднейшими комментариями, содержат предвосхищение неразрывной связи между идеологией и эмоциональным переживанием, связи, характерной для его зрелых вещей. Увлеченности Голядкина-II петрашевцами и фурьеризмом соответствует одержимость «подпольного человека» Чернышевским. Впрочем, планы были оставлены не сразу, и сохранившиеся наброски для переработки «Двойника» сами по себе еще не предвосхищают непосредственно «Записок из подполья». Я обращусь к типу «подпольного человека» в следующей главе.

В равной степени, идея, несомненно, должна иметь какое-то отношение к феномену самого двойничества — иначе почему бы ей преследовать Достоевского так долго?

Если преследовала, то, не исключено, она связана с его изобра-

жением опыта переживания жуткого на языке, как он его понимал, социального реализма. Опыт жуткого, разумеется, был чуть ли не общим местом в произведениях Гофмана, которые Достоевский хорошо знал. В защиту его претензий на оригинальность может быть сказано то, что Достоевский ухватил сущностные особенности жуткого и перевел их в мир бедного чиновника, живущего в ирреальном, похожем на фантом Петербурге. Мы еще вернемся к данному вопросу в этой главе. Пока что отметим следующее: вряд ли жуткое в узком смысле — опыт переживания сверхъестественного в естественном — было тем, чему Достоевский приписывал такое большое значение, хотя бы уже потому, что впредь этот опыт он больше не повторял. Как бы то ни было, мы можем пока отложить решение вопроса о том, обладает ли обобщенная версия жуткого достаточной силой для объяснения феномена фантастического реализма.

Другой родственный тезис может гласить, что идея заключалась в использовании конвенционального романтического мотива «двойника» как средства выявить и драматизировать исключительные особенности внутренней психологии раздвоения, вызванного социальным отторжением. Существует множество примеров темы двойника у Гофмана, Шамиссо, Гоголя, Вельтмана, Лажечникова и других писателей, хорошо известных Достоевскому и его читателям. Что же, согласно этой гипотезе, сделал Достоевский? Показал, как и повсюду, связь между «фантастическим» в романтической традиции и психопатологией, переписав первое с точки зрения последней, то есть переведя условности романтической фантастики на язык, приемлемый для «общего мнения», сформированного по шаблону натуральной школы. Естественно, он был обречен на неудачу, потому что его интуитивное постижение психопатологии далеко опережало читательское. Но идея была превосходной, если он имел в виду именно это. Это объясняло бы, почему он отказался от нее в середине шестидесятых, когда фантастическое перестало отвечать вкусам публики, хотя то же самое верно уже для начала шестидесятых годов и оставляет необъясненным его страстное желание переписать свою повесть тогда. Имеются доводы даже в пользу того, что фантастическое перестало отвечать вкусам публики еще в 1846 году и что это-то и послужило главной причиной читательского неуспеха. Таким образом, вряд ли и сама по себе игра с фантастической традицией владела помыслами Достоевского так долго. Но его открытие психологического потенциала традиции (с гораздо большим успехом представленного в позднейших вещах, когда соотносимость с этой традицией скрывалась куда эффективней и эффективней) — совсем другое дело.

Другим ответом на интересующий нас вопрос может быть то,

что идея Достоевского была связана с развитием внутреннего многоголосья героя, отрезанного от устойчивого диалога с другими, и роковыми последствиями этого. В высшей степени проницательный анализ феномена двойника ведется Бахтиным почти исключительно с точки зрения языка и интонации<sup>6</sup>. Изучение речи Голядкина показывает, что он стремится прежде всего симулировать абсолютную независимость от слов других, по отношению к которым его исходная поза — индифферентность. Может быть, самая заметная характерная черта всей повести, согласно Бахтину, соответственно и уделяющему этому самое большое внимание, — это способ, каким Голядкин играет роль другого по отношению к самому себе, постоянно уговаривая, ободряя и успокаивая себя с позиции своей независимости. Тем самым он компенсирует недостаток должного признания со стороны других людей, которых в действительности стремится избегать. Тонко и постепенно Достоевский передает этот второй голос самому повествованию, так, что оно тоже оказывается диалогически обращенным к герою. У героя есть еще и третий голос, который слишком уж поспешно уступает присвоенному голосу другого.

Ключ к двойнику, для Бахтина, в том, что «повесть рассказывает о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другими, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло». А вышло то, что второй голос, обнаружив невозможность слиться с Голядкиным и употребляя все более и более коварный и издевательский тон, в конце концов срывает свою маску. Внутренний конфликт выявляется появлением двойника, который сначала заимствует голядкинский подобострастный тон, между тем как Голядкин напускает на себя тон независимый, уверенный. Затем роли внезапно меняются.

Здесь, согласно Бахтину, мы видим типичный для Достоевского прием: он передает слово из одних уст в другие, заставляя своего героя узнать себя в другом, правда, не без интонаций пародии и насмешки:

«"Двойника" Достоевский мыслил как "исповедь" (не в личном смысле, конечно), то есть как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. "Двойник" — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского»<sup>7</sup>.

Бахтин далее уделяет внимание голосу повествования, подчеркивая тот факт, что он диалогически обращен к Голядкину и, подобно «протокольному стилю» повествования в более поздних романах Достоевского, его функция не в том, чтобы описывать, а в том, чтобы задевать за живое и провоцировать. Он также отмечает, что рассказ ведется очень близко к герою, считая такое отсутствие «перс-

пективы» (или «далевого образа») типичным для рассказчиков Достоевского.

Наконец, Бахтин придает особое значение литературной пародии, присутствующей в слове героя и рассказчика: пародируются великосветский роман, исторический роман, произведения натуральной школы и прежде всего Гоголя, особенно «Шинель», «Мертвые души» и, могли бы мы добавить, «Записки сумасшедшего». Подобная литературная пародия не ограничивает и не умаляет самостоятельности текста. Она усиливает его многоголосье.

Хотя Бахтин и не намерен отвечать на обозначенный мною вопрос, в его анализе есть многое, что имеет к ответу самое непосредственное отношение. Вполне возможно, что решающим в «идее» повести Достоевского было его интуитивное постижение того, как эмоционально зароненные идеи могут отталкивать и привлекать друг друга и как эти движения выходят за границы личности (герой вовлекает рассказчика в свою орбиту, однако два основных голоса героя, хотя они и могут меняться местами, не способны ужиться). Но Бахтин не обращается к вопросу психологической мотивации, который для многих читателей должен оттеснить на задний план стилистические приемы, блестяще им проанализированные, приемы, с помощью которых Достоевский эту мотивацию реализует.

Рассматривая проблему фантастического реализма в предыдущей главе, я сохранял неоригинальную мысль, что ключом к уникальной текстуре произведений Достоевского может быть его постижение психопатологии. Джозеф Франк (и он отнюдь не одинок) находит это вполне вероятным<sup>8</sup>.

Мнения по поводу «Двойника» порой коренным образом расходились, но «Психологический анализ и литературная форма: исследование двойников у Достоевского» Лоуренса Кольберга, опубликованный в «Дедале» в 1963 году, обладает для нас особым интересом. В начале двадцатых годов Отто Ранк, последователь Фрейда, опубликовал монографию о литературном феномене двойника<sup>9</sup>. Ранк, говорит Кольберг, в своем анализе был прав лишь отчасти, относя феномен двойника к классическому параноидальному состоянию: параноидальные бред и галлюцинации действительно возникают из чувства стыда и патологически низкой самооценки, предположительно являясь результатом защитного механизма «отчуждающей проекции»: то есть импульсы стыда и тенденции к самообвинению отвергаются как принадлежащие «я» и проецируются на воображаемых внешних врагов.

«Достоевский, очевидно, задумывал Голядкина-II как галлюцинацию, представляющую самоуверенные, бесстыдные

импульсы, “толкнувшие” Голядкина-I в бальный зал своего покровителя, так как повесть заканчивается тем, что двойник вталкивает его снова в тот же самый зал. Заниженная самооценка Голядкина-I, чувство, что против него интригуют, его существование в мире инсинуаций, где он делает и получает скрытые угрозы и намеки — все это, безусловно, говорит о параноидальном складе»<sup>10</sup>.

Однако опыт галлюцинаторного удвоения «я» не объясняется — или не согласуется с — параноидальным психозом, объясняет Кольберг, по двум причинам. Во-первых, типичное параноидальное представление состоит в том, что безукоризненное «я» несправедливо обвиняется и мучается злыми другими. Галлюцинаторные же и полугаллюцинаторные двойники Достоевского, между тем, преследуют своих создателей, претендуя на идентичность с ними. Во-вторых, их создатели отдают себе отчет в том, что двойники — это их «другое я», а такое самосознание совершенно чуждо параноидальному состоянию.

Не помогает адекватной интерпретации феномена двойника и принадлежащая «популярной психиатрии» концепция «раздвоения личности». Расколотые «я» у Достоевского (такие как Версильов в «Подростке») не соответствуют психиатрическим представлениям о «раздвоенной личности», которые лучше всего иллюстрируются на примере истерического феномена множественной личности (например, «Три лица Евы»), каждая из которых живет независимо от другой. Напротив, «я» любого персонажа Достоевского одновременно отдают себе друг в друге отчет. Термин «шизофрения», которым имеют обыкновение злоупотреблять, приложим здесь с тем же успехом. Впрочем, у Кольберга имеются более позитивные предложения:

«Сознательно “раздвоенные” персонажи Достоевского обнаруживают, так или иначе, классические симптомы обсессивно-компульсивного характера. “Раздвоение” — это не разъединение “я”, а навязчивое выведение из равновесия или уничтожение одной идеи или силы ее противоположностью»<sup>11</sup>.

Кольбергу есть еще что сказать. Он сообщает нам, что на самом деле имеется прямая психиатрическая параллель галлюцинации того типа, какая описана в «Двойнике» — то, что он называет «синдромом аутокопии»: проекция образа тела вовне. Некоторые известные писатели испытывали это сами или знали об этом: Мопассан, Гофман, Мюссе, Рихтер, вероятно, По. Насколько нам известно, у Достоевского не было опыта подобных переживаний, хотя

они часто ассоциировались с той разновидностью эпилепсии, которой он страдал. Скорее всего, однако, в 1845—46 гг. он писал исходя не из этого опыта, поскольку эпилепсии, судя по всему, у него тогда еще не было. В современной литературе такому «аутоскопическому феномену» приписываются, как правило, дьявольские свойства. Нам нет необходимости следовать за Кольбергом дальше по этой дорожке, хотя он явно указывает на Ивана Карамазова и его черта.

Мы можем подвести черту, сказав, что «Двойник» объясним с точки зрения психологии героя, но производит впечатление чего-то необычного и с трудом поддающегося целиком удовлетворительному объяснению. Даже психоаналитики понимали его порой неправильно. Лежащий в основе предполагаемый механизм мог бы выглядеть приблизительно следующим образом: Голядкин не может осознать свои социальные и личные стремления и его идеальный образ самого себя в социальных отношениях настолько радикально отличается от образа «я», навязанного другими, что первый откалывается в его воображении, но вместо того, чтобы помогать ему, как было обещано вначале, преследует его и в конце концов доводит до сумасшествия.

Но констатация Кольбергом «навязчивого выведения из равновесия или уничтожения идеи или силы ее противоположностью», безусловно, обладает первостепенной важностью для понимания Достоевского и вновь указывает на необходимость дополнить прочтение Бахтина большей психологической основательностью. Если тексты Достоевского — о диалогическом взаимодействии голосов, которые сами конституируют социально обусловленные идеологические позиции, то чем яснее нам удастся сформулировать принципы этого взаимодействия, скрывающиеся в тексте, тем лучше. Если эти голоса внушены эмоциональным переживанием (того рода, который не выражен непосредственно в слове), то мы будем искать принципы эмоционального взаимодействия, и тогда принципы Кольберга, пожалуй что, предлагают обещающее начало.

Между тем пришло время сделать паузу и пристальнее всмотреться в сам текст. Я не буду стремиться повторять или развивать собственные рассуждения Бахтина о слове героя и рассказчика. Мой подход будет традиционным. Я попытаюсь отыскать смысл рассказа в его соотнесенности с героем, найти признаки, определяющие природу психологических проблем героя, и установить точки, где логически связанное натуралистическое прочтение терпит крах. Вполне может стать, что тем самым мы накопим больше вопросов, чем ответов, но эти вопросы могут быть интересны и сами по себе, указывая на нетрадиционный подход. По крайней мере, я не премину воспользоваться такой возможностью.

## День первый

Первые пять глав «Двойника» охватывают первый день повести, начинающийся пробуждением Голядкина без малого в восемь часов утра и заканчивающийся узнаванием им своего двойника. Здесь нет ничего, что препятствует натуралистическому прочтению. В самом деле, текст, казалось бы, располагает к такому прочтению, взывая к читательскому «опыту» жизни забитого петербургского чиновника, чьи амбиции превышают его социальное положение, и усиливая чувство чего-то знакомого конкретными деталями. Правда, литературные воспоминания и гротескно-юмористический стиль повести могут настроить читателя на ожидание гоголевских, открыто фантастических поворотов сюжета. Но в первый день такие возможности не получают реального подтверждения. В этом контексте эффект реальности создается за счет моделей поведения, достаточно знакомых сегодняшнему читателю. Мы можем использовать для них следующие ярлыки.

### СОЛЕЦИЗМ

С самой первой страницы читателю дается понять: герой сознает, что на него постоянно смотрят другие. Обстановка в комнате отражает его взгляд; погода строит ему гримасы; из зеркала на него смотрит фигура; самовар, кажется, разговаривает с ним. В состоянии между сном и бодрствованием (в котором абсурдные амбиции могут показаться осуществимыми), он временно чувствует себя комфортно — пока не понимает, что его камердинера Петрушки нет на месте. Когда Петрушка появляется нелепо разодетым, становится ясно, что это гротескное добавление к социальному образу Голядкина, что он готов выставить его в дурном свете перед посторонними и даже презирает хозяина. Он следит за каждым движением Голядкина с каким-то странным ожиданием и посмеивается над ним в присутствии других слуг. Остаток дня посвящен серии следующих по нарастающей социальных ляпсусов (солецизмов). Таковыми они являются как для Голядкина, так и для других персонажей, включая его слугу, доктора, коллег по работе (младших и старших), его бывшего покровителя, с семьей и слугами. Он пойман в двойной узел противоречий: пытаясь преобразиться в социально приемлемую персону, домогаясь руки дочери своего покровителя и в то же время зная, что, выступая в подобной роли, он выглядит еще более дико в глазах других, и что у него нет ни психологических, ни социальных средств эту роль выдержать. Более того, неподтверждающий взгляд

других постоянно ввергает его в невыразимую панику, побуждая к реакциям, которые делают его еще более эксцентричным, жалким и нелепым в чужих глазах. Сколько бы ни старался Голядкин стать независимым от других с помощью внутреннего диалога, ясно, что отношение к нему других в действительности для него жизненно важно.

## НЕПОДТВЕРЖДЕНИЕ

В разговоре Голядкина с озадаченным доктором, тот высказывает предположение, что в корне проблем героя лежит недостаток у него общительности. В разговоре всплывает, что Голядкину мнится, будто его преследуют. Вряд ли это неожиданность. Легко вообразить, что человек, ощущающий со всех сторон, от погоды до самовара, враждебные взгляды, может чувствовать себя преследуемым. Но когда он говорит о своих «врагах», не совсем ясно, насколько он передает факты, которые могут подтвердить другие персонажи, а насколько рассказывает о своей паранойе. Становится очевидным, что он сделал несколько нескромных замечаний в доме своего покровителя, в результате чего ему и было отказано от приглашения на званый обед в честь дня рождения дочери его благодетеля. Другими словами, он находится в той ситуации, когда его параноидальные страхи, по-видимому, имеют основание в объективной реальности. Но дойдя до точки в стремлении произвести впечатление на званом обеде — а читатель знает теперь, насколько это впечатление гротескно, — он хитростью проникает на праздник и заканчивает самым что ни на есть самоубийственным солицизмом, неизбежно приводящим к тому, что его с позором вышвыривают.

Даже если читатели во времена Достоевского и не были, в отличие от нас, знакомы с теоретическими основаниями проблем Голядкина, они не могли не быть им известны из повседневной реальности. Голядкин подавлен мифом о нормальности, в котором другие люди сильны и преуспевают, уверенны, привлекательны и могущественны и в котором он выглядит неудачником во всем, несмотря на все свои напряженные усилия соответствовать более «нормальному» образу. Чувствуя, справедливо ли, ошибочно ли, что другие незамедлительно распознают за этими усилиями жалкое, несообразное существо, он впадает в смехотворную карикатуру на образ, который стремится воплотить. Все поставивший на карту в последней отчаянной попытке утвердиться в «обществе», он встречаем полным уничтожением потенциально со стороны любого своего знакомого, не только вышестоящего или равного, но и подчиненного. Сознание угрозы пол-

ного уничтожения (исходящей даже от таких «фигур отца», как его бывший покровитель и доктор, равно как и от девушки, которой принадлежит его сердце) сковывает его, заставляя заикаться, трепетать и желать провалиться сквозь землю.

## Порог и бездна

Быть может, не существует лучшего и более ясного примера порога — который в более позитивной и творческой форме Бахтин идентифицировал как особенность хронотопа Достоевского<sup>12</sup>, — чем ситуация Голядкина, когда он пытается улучшить подходящий момент и с черного хода проникнуть в дом Олсуфия Ивановича. Он чувствует себя уже на краю той бездны, которая грозит в конце концов поглотить его после изгнания. Стоя там в темноте часами в ожидании подходящего момента, он отчаянно пытается укрепить свою пошатнувшуюся уверенность примерами из чтения (иезуиты, французский министр Вишлель, турецкий визирь Марцимирис и прекрасная маркграфиня Луиза), переживая *avant la lettre*\* заключение подпольного человека, что без книг у нас под ногами не было бы твердой почвы. «Книги» Голядкина (т. е. литературные воспоминания) являются лишь фиктивной почвой, как он, без сомнения, знает: его личный жизненный опыт отказывается им подчиняться.

Будучи изгнан, он повержен, раздавлен и сам желает буквально обратиться в прах. Он чувствует физическую бездну лестницы, зловеще проступающую в духовной бездне полного уничтожения. Стихии Петербурга не выказывают ему ни малейшего сочувствия:

«Он был так озадачен, что несколько раз, вдруг, несмотря ни на что окружающее, проникнутый вполне идеей своего недавнего страшного падения, останавливался неподвижно, как столб, посреди тротуара; в это мгновение он умирал, исчезал; потом вдруг срывался как бешеный с места и бежал, бежал без оглядки, как будто спасаясь от чьей-то погони, от какого-то еще более ужасного бедствия...»<sup>13</sup>.

## Жуткое

Следующее затем переживание жуткого, таким образом, тщательно мотивировано психологически. Если рассудок героя демонстрирует признаки помешательства, то это и неудивительно. Удиви-

---

\* В зародыше (фр.).

тельно, скорее, другое, а именно (как и во многих совпадениях между Достоевским и Фрейдом по другим пунктам): какое множество здесь мотивов, ассоциировавшихся у Фрейда с жутким. Фрейд излагает свои взгляды в анализе «Песочного человека» Гофмана. Тот факт, что Достоевский, вероятно, знал этот рассказ, никоим образом не объясняет наличия совпадений, поскольку в рассказе Гофмана многие из них видны только тому, кто осведомлен о толковании Фрейда.

В общем и целом, жуткое для Фрейда относится к пугающему. Жуткое составляет ту «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном»<sup>14</sup>, в вытесненных желаниях или преодоленных формах мышления, принадлежащих предыстории личности или расы. Фрейд говорит, что

«... часто и легко впечатление жуткого возникает, когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим, когда символ принимает на себя полностью функцию и значение символизируемого и даже больше того. На этом же основывается добрая часть жуткого, присущего магической практике. Инфантильность, владеющая и душевной жизнью невротика, состоит в чрезмерном подчеркивании психической реальности по сравнению с материальной — черта, смыкающаяся с всевластием мыслей»<sup>15</sup>.

*Das Heimliche*\*, согласно Фрейду, амбивалентно в своем значении. Оно соотносится со знакомым, дружественным, привычным, уютным, интимным, домашним, равно как и со скрытым, таинственным, потаенным, так, что устранение этих последних означает раскрытие, обнаружение, разгадку потаенного, выставление напоказ того, что обычно скрывается<sup>16</sup>. Жуткое (*das Unheimliche*) обнимает оба уровня значений и превращает знакомое в незнакомое. Розмари Джексон, поясняя фрейдовскую трактовку жуткого, резюмирует: «В царстве жуткого, будь то вызванный дух, ангел, дьявол, призрак или монстр, мы сталкиваемся не с чем иным, как с бессознательной проекцией»<sup>17</sup>. Элен Сиксус утверждает, что жуткое существует только в зависимости от знакомого и обычного. Оно «изначально показывается только на краю чего-то другого»<sup>18</sup>, или, как говорит Вебер, из позиции *abseits*\*\*<sup>19</sup>. Незнакомое, для Сиксус, это не просто вытесненная сексуальная деятельность, но повторение встречи со смер-

\* Знакомое (нем.).

\*\* В стороне, вне игры (нем.).

тью, в то время как для Фрейда близость смерти есть лишь частный случай жуткого — вместе с эпилепсией, к примеру, безумием или страхом быть заживо погребенным. Фрейд упоминает вдобавок роль, которую повторение и «двойник», во всех своих проявлениях, играют в продуцировании чувства жуткого, правда, не развивая эту идею и отсылая читателя к работе Отто Ранка и своей собственной «По ту сторону принципа удовольствия»<sup>20</sup>. Фрейдовское исследование рассказа Гофмана раскрывает также связь между жутким и такими переживаниями, как вращение и падение в пустоту.

В пятой главе Голядкин впервые узнает фигуру, которая впоследствии оказывается его двойником, и испытывает чувство жуткого:

«Только что сказал или подумал это господин Голядкин, как увидел впереди себя идущего ему навстречу прохожего, тоже, вероятно, как и он, по какому-нибудь случаю запоздалого. Дело бы, кажется, пустое, случайное; но, неизвестно почему, господин Голядкин смутился и даже струсил, потерялся немного <...> “Да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело, и недаром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает” <...> Вдруг он остановился, как вкопанный, как будто молнией пораженный, и быстро потом обернулся назад, вслед прохожему, едва только его минувшему, — обернулся с таким видом, как будто что его дернуло сзади, как будто ветер повернул его флюгер <...> Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной стремниной, когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз колышется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвести свои глаза от зияющей пропасти; бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же гибели. Господин Голядкин знал, чувствовал и был совершенно уверен, что с ним непременно совершится дорогой еще что-то недоброе, что разразится над ним еще какая-нибудь неприятность, что, например, он встретит опять своего незнакомца; но — странное дело, он даже желал этой встречи <...> Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него»<sup>21</sup>.

Здесь присутствуют мотивы повторения, удвоения, пересечения дорог (порога), стояния на краю бездны, чувства чего-то далекого, давно забытого, воспоминания о давным-давно случившемся, символа, присваивающего функции символизируемого, предчувствия безумия и смерти; все это Фрейд и его комментаторы ассоциировали с переживанием жуткого. Поразительны и мотив глаз, и чувство вращения под стать флюгеру, занимающие видное место в «Песочном человеке».

Но переживание жуткого отнюдь не несовместимо с натуралистическим прочтением, потому как подобные субъективные переживания, без сомнения, имеют место и в жизни, и литературные условности эпохи укрепляют это мнение здравого смысла. В настоящей волшебной сказке повествование в этот момент могло бы перейти к сверхъестественному. Происходит ли это здесь? Тут-то и начинаются затруднения читателей.

## День второй

Даже шестая глава, учитывая состояние рассудка Голядкина и его недавние злоключения, может быть реконструирована в реалистическом смысле. Он колеблется между верой в то, что воспоминания, с которыми он проснулся, не более чем расстройство воображения, и убеждением, что они, бесспорно, реальные козни его врагов; между неясным ощущением, что впереди его ждет что-то зловещее, и ощущениями, вселяющими новую уверенность в свои силы. Он размышляет о связях между переживаниями и предлагает объяснение с точки зрения третьестепенных и явно не имеющих отношения к делу факторов. На службу в департамент он является почти невменяемым из-за своих треволнений.

Поворотный момент этой главы — появление Голядкина-II. Это поворотный момент еще и потому, что отныне сомнения Голядкина в реальности происходящего становятся также и сомнениями читателей. Никто в повести, похоже, не удивлен назначением на должность новоприбывшего. То ли потому, что сходство действительно незначительное, и Голядкин сам преувеличивает его, то ли потому, что коллеги делают вид, что не замечают этого сходства по какой-то причине? Или же он вообразил себе, что они не замечают? Нам не очень-то помогает разобраться в этом рассказчик, имитирующий, кажется, как вскользь упоминает Бахтин, голос героя.

«Тот, кто сидел теперь напротив господина Голядкина, был — ужас господина Голядкина, был — стыд господина Голядкина, был — вчерашний кошмар господина Голядки-

на, одним словом, был сам господин Голядкин, — не тот господин Голядкин, который сидел теперь на стуле с разинутым ртом и с застывшим пером в руке; не тот, который служил в качестве помощника своего столоначальника; не тот, который любит стушеваться и зарываться в толпе; не тот, наконец, чья походка ясно выговаривает: “Не троньте меня, и я вас трогать не буду”, или: “Не троньте меня, ведь я вас не затрогиваю”, — нет, это был другой господин Голядкин, совершенно другой, но вместе с тем и совершенно похожий на первого, — такого же роста, такого же склада, так же одетый, с такой же лысиной, — одним словом, ничего, решительно ничего не было забыто для совершенного сходства, так что если б взять да поставить их рядом, то никто, решительно никто не взял бы на себя определить, который именно настоящий Голядкин, а который поддельный, кто старенький и кто новенький, кто оригинал и кто копия»<sup>22</sup>.

Сколько здесь свободного непрямого слова (рассказчика, принимающего точку зрения персонажа и, стало быть, не претендующего на объективность), и насколько это голос рассказчика, сохраняющего некоторую долю беспристрастности? В то время как анализ Бахтина помогает нам увидеть, что оба голоса в значительной мере слились, сам художественный прием не позволяет оценить переживания и восприятия героя; многие читатели ощутят, что рассказчик снял с себя ответственность перед ними. По ходу развития главы вводится еще один персонаж (Антон Антонович, столоначальник). Поначалу он, вроде бы, предлагает объективную точку зрения. К несчастью, если верить Голядкину, он довольно стар, так что, возможно, зрение подводит его, и, хотя его замечания вроде бы подтверждают положение, что в самом деле имеется новоприбывший, в самом деле его зовут Голядкин, что, как и герой, он прибыл из далекой провинции и в самом деле замечательно похож на Голядкина, читатель все же остается в неведении относительно степени сходства. Сначала Антон Антонович, по-видимому, отдавал себе отчет в одном лишь сходстве фамилий (если только не приписывать это его тактичности, склонности не доверять своим ощущениям или, напротив, тому, что он позволяет себе простодушную иронию в отношении Голядкина). Внезапно, но лишь тогда, когда ему указывает на это сам Голядкин, необыкновенное сходство поражает его: он называет его чудесным и признает, что хотел даже просить объяснения.

Сначала читатели могут подумать, что они по-прежнему соприкасаются с реалистическим миром здравого смысла, даже если вос-

приятия самих персонажей не заслуживают доверия, а их поведение эксцентрично. Однако они могут разделять и чувства Голядкина, идущего домой в состоянии приподнятости: «Господин Голядкин опять оглянулся кругом и опять оживился надеждой. Чувствовал он, впрочем, что его все-таки смущает одна отдаленная мысль, какая-то недобрая мысль»<sup>23</sup>.

В конце главы Голядкин-II вкрадчиво располагает к себе героя, и тот с неохотой приглашает его домой, где новоприбывший ведет себя с наивеличайшей кротостью, демонстрируя хорошие манеры, и второй день завершается тем, что оба ложатся спать в квартире Голядкина, судя по всему, в самых дружеских отношениях. Впрочем, Голядкин все еще испытывает тревогу. Он оказывается, хотя пока еще не знает об этом, в другой пороговой ситуации.

### ЗАВЕРЕНИЕ И УНИЧТОЖЕНИЕ

Психологически, герой здесь отдает себя в руки своего двойника самым роковым образом. Голядкин решает, сначала неохотно, открыть новоприбывшему сердце. Он меняет свое отношение к тому, кого боится и подозревает, и к его глубочайшему удовлетворению новоприбывший, вроде бы, принимает его дружеский жест с благодарностью и отвечает взаимностью. Быть впоследствии осмеянным и отвергнутым без какой-либо на то ясной причины — да это сбило бы с толку и лишило самообладания даже того, кто в обычных условиях вращается «уверенно в относительно безопасном хитросплетении подтверждающих отношений»<sup>24</sup>, не говоря уже о человеке голядкинского склада!

Любопытно отметить, что в планах Достоевского по переработке романа явная доброжелательность двойника простирается до того, что он помогает Голядкину в сватовстве к Кларе Олсуфьевне. Здесь последующее уничтожение приняло бы еще больший размах.

### День третий

На третий день Голядкин, проснувшись, обнаруживает, что его гость ушел, а Петрушка пребывает в явном замешательстве, не понимая, кто есть кто. В департаменте он застаёт Голядкина-II в совершенно ином расположении духа: спешащим по делам, самоуверенным, дерзким и, кажется, забывшим о вчерашнем и о долге благодарности, который должен вернуть. Похоже, он узурпировал голядкинский приободряющий, самоуверенный голос и оставил того с голосом отчаянно сомневающимся. Одно мгновение Голядкин те-

шит себя мыслью, что все это только некий сон, что он принял себя за кого-то другого, но внезапное новое появление двойника делает этот тезис несостоятельным.

На уровне личного взаимодействия по-прежнему не составляет труда дать поведению Голядкина реалистическое толкование.

«Сознав в один миг <...> что осмеян и оплеван в присутствии посторонних лиц, что предательски поруган тем, кого еще вчера считал первейшим и надежнейшим другом своим, что срезался, наконец, на чем свет стоит, — господин Голядкин бросился в погоню за своим неприятелем»<sup>25</sup>.

Еще вчера он простодушно раскрыл свои чувства тому, кого принимал за своего друга, и все только для того, чтобы теперь встретить предумышленные неблагодарность и оскорбление от того же самого человека. Совсем не просто, однако, объяснить поведение двойника и даже само его существование. Следует ли нам по-прежнему считать голос рассказчика заслуживающим доверия? Не может ли быть так, что Голядкин-II и в самом деле состоит на службе в отделении, но что герой вообразил приглашение в гости прошлым вечером; что есть два Голядкиных-II, один — реальный коллега по отделению, а другой — проекция фантазий героя; один частично совпадает с другим в психической жизни героя и речи рассказчика? Но это ставит неразрешимые проблемы. Возникают вопросы о статусе самого рассказчика. Если исходить из простого ответа на этот запутанный комплекс вопросов, т. е. предположить, что рассказчик теперь честно следует субъективным переживаниям Голядкина, которые сами надо толковать как неразрешимую путаницу проекции и поддающихся публичной верификации событий, то как читателю понимать их с точки зрения оппозиции между тем и другим? Голядкин постоянно жалуется на то, что люди носят маски, на их двуличие и тому подобное. Насколько это оправданная жалоба, а настолько — паранойя? Имеет ли это теперь вообще какое-нибудь значение? Разве центр конструкции не переместился уже из мира материальной, публично подтвержденной реальности в мир субъективных идей, где подлинная драма заключается в том, как удастся Голядкину — и удастся ли вообще — разрешить свой собственный кризис идентичности и примирить непритязательную, жалкую, обремененную заботами, страдающую от сознания своей вины фигуру, какой он должен быть, чтобы выжить в обществе, с удачливой, властной, беззаботной, независимой персоной, какой он хотел бы быть? Согласно такой интерпретации, не имеет значения, что вопросы по поводу того, «объективно» или нет происходили определенные события, останутся без ответа: они будут не по существу.

Или же подлинная драма кроется не столько во взаимоотношениях Голядкина с миром, сколько в читательских взаимоотношениях с рассказом, как это подразумевает, по-видимому, бахтинский анализ?

День заканчивается эпизодом с письмом, которое Голядкин пишет своему двойнику. Он получает ответ от Вахрамеева (формально — друга); ответ, вроде бы, не похож на игру воображения и поворачивает все обвинения Голядкина против него самого, приписывая ему поведение, от которого он сам же и пострадал. Что нам думать обо всем этом? Является ли голос Вахрамеева аутентичным голосом реализма? Если да, то что остается от первоначального рассказа? Или письмо Вахрамеева символизирует «откровение» текста: то, что его читатели стали чувствительны к опыту того рода, какой прежде рассматривали бы в качестве причудливого беспорядка фантастического произведения литературы?

### День четвертый

Четвертый день начинается с десятой главы. Герой спит плохо и видит длинный путаный сон, в котором, кроме всего прочего, Голядкин-II пытается доказать, что он — настоящий, а Голядкин-I — поддельный, и постоянно склоняет всех остальных к этой точке зрения. Мир Голядкина перевернулся с ног на голову. Сон заканчивается еще более страшным кошмаром:

«... но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращенностию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длиною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных, — так что дух захватывало всячески достойному сожаления господину Голядкину от ужаса, — так что народилась наконец страшная бездна совершенно подобных, — так что вся столица запрудилась наконец совершенно подобными, и полицейский служитель, видя таковое нарушение приличия, принужден был взять этих всех совершенно подобных за шиворот и посадить в случившуюся у него под боком будку...»<sup>26</sup>.

В последующих событиях, за исключением, может быть, пути Голядкина в департамент, мы вряд ли можем быть уверены наверняка. Когда он обнаруживает, что в письмо Вахрамеева вкрались изменения, с тех пор как он последний раз видел его, что нам думать по этому поводу? Если мы воспримем текст серьезно и обратимся к нему в поисках некоей согласованности, то вскоре с удивлением обнаружим, что задаемся теми же неизбывными вопросами, которыми задается и герой: эти изменения внес Петрушка? Если так, то кто надоумил его? Или Голядкин сочинил эти изменения сам? Или же он сочинил все письмо целиком? Или даже свое исходное письмо? Или даже Петрушку? Не уплывает ли земля из-под ног читателя?

Вскоре после оскорбления, нанесенного Голядкину коллегами, прибывает Голядкин-II и сцена из сна разыгрывается наяву. Наконец, Голядкин-II случайно пожимает руку Голядкина. Герой протягивает ее с неожиданной теплотой, побуждаемый каким-то внутренним чувством, и все для того только, чтобы его двойник, осознав «ошибку», вырвал свою руку и стряхнул ее так, как будто замарал ее чем-то мерзким.

Возможно, мы слышим реальный голос Антона Антоновича, когда он напоминает герою о его поведении в связи с Кларой Олсуфьевной и Каролиной Ивановной и о клевете на «другое лицо». Если этот голос достоверен, имеется во многом решающая деталь, о которой мы ничего не знаем и не будем знать до самого конца. Мы можем отважиться на реконструкцию. Не выгнал ли и впрямь Голядкин своего двойника в тот первый раз (его отрицание этого поселяет в нашей голове такую мысль)? Но подобные умозрительные предположения тщетны.

Вряд ли нас удивляет, когда нам говорят, что «герой же наш не знал, где стоял». Не знаем этого и мы, читатели. Достоверно ли еще хоть сколько-нибудь его последующее общение с двойником?

В конце концов, история приближается к финалу через ряд встреч и разговоров с другими персонажами. Мы и дальше впадаем, все больше и больше, в эмоциональное и перцептуальное замешательство, в котором невозможно различить голоса рассказчика и героя, героя и его двойника, «реальное» и воображаемое, а двойник тем временем тайно сговаривается об отправке героя в психиатрическую больницу. В какой-то момент Голядкин просит своего двойника читать его письмо в смысле, совершенно обратном тому, в каком оно писалось, и вновь читатель романа может заподозрить автора в том, что тот подбрасывает ему намеки, которые, впрочем, проливают на происходящее не больше света, чем сами голядкинские домыслы. В какой-то момент возникает даже предположение, что Голядкин-II не так уж, вообще говоря, и похож на героя. Случайная ли

это мысль, не имеющая никакого значения, или это ключ ко всему?

Стоит задержаться на некоторых заключительных сценах. В начале одиннадцатой главы Голядкин вцепляется в Голядкина-II и умоляет уделить ему десять минут. В сцене, которая за этим следует, рассказчик, как мы уже отмечали, принимает, казалось бы, точку зрения Голядкина. Голядкин заискивает, мучительно вскрикивает, заливаясь краской стыда. Голядкин-II говорит с поддельной обходительностью, нагло и с возмутительной фамильярностью похлопывает Голядкина по плечу, лукаво подмигивает, отпускает не относящиеся к делу, но злонамеренно пикантные замечания, улыбается с показной любезностью, обманчивой видимостью сердечности и притворным удовольствием, представляется печальным, раскаивающимся, исполненным сочувствия и скромности, сквернословит и описывается как лжеприятель. Иногда он, впрочем, серьезен, в то время как Голядкин говорит холодно и с достоинством или жаром. Иногда они разговаривают с одинаково слащавыми интонациями, как во время обмена репликами о кашле Голядкина, но только затем, чтобы Голядкин-II вернулся к грубому и равнодушному тону.

Все происходит так, как если бы рассказчик предвосхитил возражение Кольберга против его изображения паранойи: дескать, типично параноидальное представление состоит в том, что безукоризненное «я» несправедливо обвиняется и мучается злыми другими. Но это только ступень в развитии феномена двойника в романе. Какую нагрузку в действительности несут интерполяции рассказчика? Тот факт, что он демонстративно стремится передать здесь чувства героя и его ценностные суждения, необходимо рассматривать в более широком контексте. В начале повествования его герой не казался ни любезным, ни жалким. Стало быть, не выглядят ли эти замечания по меньшей мере ироничными? Подобно герою и его двойнику, рассказчик непоследователен в своей позиции и точке зрения на вещи. Понятно, что его следует отличать от того, кого Уэйн Бут и другие называют «подразумеваемым автором», то есть от сознания, явно организующего текст, включая и изменчивый голос самого рассказчика.

Этот переход, кроме того, открыто показывает процесс чередования подтверждения и неподтверждения субъективности героя, который мы видели раньше. В какой-то момент Голядкин-II оскорбляет героя, объективируя его как человека, который лаком до тоненьких немочек. Немного спустя он медоточивым тоном интересуется его здоровьем, предостерегая против заболевания жабой. Затем холодно упрекает за несусветное письмо, говорит рассеянно и равнодушно, вероломством отвечая на бесхитростную вежливость.

В тринадцатой главе герой откликается на мольбу Клары Олсуфьевны тайно бежать с ней и прячется за кучей дров во дворе ее

дома. На протяжении этой длительной сцены он явно выказывает здравый смысл, рассуждая с самим собой о глупых молоденьких дамочках, чье воображение распалено романтическим чтением, французскими романистами и немецкими поэтами; он укоряет Клару Олсуфьевну за то, что она соблазняет такого мягкосердечного человека, как он, тайком потакать ее фантазиям. С его стороны это, конечно же, полный поворот кругом. Если он и впрямь так думает, то что он тогда здесь вообще делает? Нас может на мгновение успокоить его видимое возвращение к здравому смыслу, пока нам не придет в голову, что мы отнюдь не уверены в том, что Клара Олсуфьевна имеет ко всему этому какое бы то ни было отношение. Вскоре герой обнаруживает, что письмо от нее пропало. Существовало ли оно вообще? Если существовало, то было оно адресовано ему или двойнику? В первом случае, кто его написал? Написала ли его Клара Олсуфьевна, или он сам написал себе, а может быть, его написал двойник? В любом случае остается вопрос: существует ли на самом деле двойник (чем бы этот «двойник» ни был)? И что из себя представляет Клара Олсуфьевна? Это письмо (если только оно не написано самим героем) подлинное или ловушка? И если имеется письмо, вне зависимости от того, кто его написал, говорится ли в нем на самом деле то, что вычитал из него Голядкин?

Можно, конечно, сочинить ряд «историй», более или менее удовлетворительно объясняющих «сюжет», реконструкций, которые зависели бы от воображаемого заполнения бесконечного числа пробелов в ткани рассказа; можно взять на себя задачу досконально переписать текст, радикально пересмотрев в нем роль рассказчика. В сюжете, сказали бы мы, намечается постепенное впадение в безумие, являющееся результатом утраты героем чувства идентичности; сама утрата вытекает из невозможности получить подтверждение со стороны обобщенного другого. В то время как герой все еще продолжает хоть как-то владеть ситуацией, цепляясь за реальность, рассказчик (сбивчиво) рассказывает историю с позиции как раз внешней сознанию героя, преподнося его читателю во всей его гоголевской красе. Стоит герою потерять контроль, сбиться, и рассказчик уклоняется вместе с ним, делая свою и без того неопределенную точку зрения все более и более безличной, бросаясь из одной крайности в другую. Бахтин, Виноградов<sup>27</sup> и другие указывали на то, что в позднейших главах двойник постоянно описывается рассказчиком в уничижительных эпитетах, соответствующих голядкинскому мнению о нем как о бесчестном, наглом, вероломном и лживом, тогда как сам герой описывается как искренний и благородный. Ни герой, ни читатели не знают, в каком отношении они находятся к принципу реальности. Не это ли имел в виду Достоевский, когда писал, что «вжиз-

ни своей человек может уклоняться от нормальной действительности, от законов природы; будет уклоняться за ним и искусство»<sup>28?</sup>

В каком-то смысле весь роман — это замечательный *tour de force*\*, предвосхищающий постмодернистские тексты. Читатель, неудержимо втягиваясь в процесс соскальзывания героя к помешательству, загипнотизирован сопутствующим скольжением между восприятием и реальностью, означающим и означаемым, знаком и референтом, скольжением, о котором свидетельствует не прямое утверждение реальности в оппозиции к субъективному восприятию, но постоянная неспособность предчувствий и откликов связать между собой конкретные высказывания, восприятия — с поведением, а поведение — с восприятиями. Этот феномен ясно проступает в переживании жуткого. Если мы вернемся к тонкому анализу Бахтина трех голосов Голядкина, их разнящихся историй и того, каким образом рассказчик втягивается в характерную зону героя, то сможем оценить логическую обоснованность, скрывающуюся за видимой путаницей. Но остается проблема, каким образом читать этот текст как историю, каковой он безусловно и должен быть? Этот решающий вопрос лежит в основе моей настойчивой попытки читать повесть «как будто впервые». Но и во второй раз сделать это не легче. Множество вопросов, на которые мы хотим ответить, это или банальное крохоборство, вряд ли оправданное для данного текста (потому что текст есть не что иное, как недостоверное отражение сознания героя), или же они неотъемлемая часть удовлетворительного прочтения романа (в этом случае неспособность или отказ текста предоставить ответы — дефект, обманывающий все наши надежды).

Недостатки, в которых обычно видят причину неудачи повести, могут быть с готовностью прощены, если положить их на чашу весов рядом с мастерским описанием Достоевским распада логически последовательного и связного опыта. Но решающий аспект этого достижения, составляющий как блеск, так и нищету значительнейшего эксперимента, заключается в том, что сомнительная позиция, занимаемая рассказчиком, заставляет читателя отвлекаться от вопросов психологии и сосредоточиваться на вопросах, касающихся природы рассказа и слова. Разрыв и смешение между означаемым и означающим, знаком и референтом, жутким и миром здравого смысла поражает нас сначала, конечно же, на психологическом уровне. Однако мы не можем свести проблему к психологической проблеме героя, коль скоро рассказ не поддается натуралистическому прочтению. Рассказчик, будучи втянут в характерную зону своего героя,

---

\* Проявление силы (*фр.*).

внушает те же сомнения по поводу своего собственного рассказа.

Причины, наиболее часто выдвигающиеся в качестве объяснения неудачи повести, следующие: подробная психология героя (см. суммированный выше анализ Кольберга); неспособность Достоевского освободиться от влияния поэтики натуральной школы, особенно от гоголевского комического гротеска (Мочульский)<sup>29</sup>; переменчивая оптика рассказчика (Бахтин, Виноградов).

Но Шмидт<sup>30</sup> и Нойхаузер<sup>31</sup> безусловно правы, приводя доводы в пользу того, что интерференция текста рассказчика и текста героя, даже если она в «Двойнике» и не вполне удается, является наиболее значимым экспериментом во взаимодействии с читателем, имевшим важнейшие последствия для позднейших произведений Достоевского, как мы увидим это в главе шестой. Между тем, однако, попробуем подвести итоги.

### **Некоторые заключительные размышления**

Мне представляется более чем вероятным, что в идее «Двойника» Достоевского привлекало то, что с ее помощью ему впервые удалось соединить весь комплекс приемов, которые в высшей степени успешно ему предстояло использовать в своих великих произведениях и которые являются неотъемлемой частью фантастического реализма. Никакая иная концепция в принципе не смогла бы добиться этого столь экономичными средствами.

Четыре из них особенно важны. Первый прием — это способность другого с помощью различных стратегий, ввергающих в эмоциональное замешательство, сводить героя с ума. В центре повести находится личность социально подавленного героя, которого доводит до помешательства отказ других заверить его образ «я». Его помешательство выражается на языке «закона Кольберга» (навязчивое уравнивание или выведение из равновесия одной идеи или силы ее противоположностью), так что он никогда не уверен в том, какое положение занимает по отношению к другим людям, а они — к нему. Единственное, что он знает, это то, что они ужасно заблуждаются. Его взаимоотношения с другими иллюстрируют импульс к объективации, исходящий от других, и сопротивление субъективного «я» таким объективациям. У Голядкина, без сомнения, есть свои психологические слабости, и в реальной жизни мы искали бы их источник в его детстве; но в конечном итоге до помешательства его доводит уничтожающий взгляд других взрослых, их неприятие, презрение и насмешка и, что еще важнее, изменчивость и непредсказуемость их ответных реакций.

На уровне личного взаимодействия персонажи Достоевского постоянно навешивают ярлыки, определяют, объективируют себя и других на языке конвенциональных социальных стереотипов, и эти ярлыки неизменно обнаруживают свою недостаточность при социальных контактах и соприкосновении с человеческой субъективностью. Некоторые из его персонажей идут на все, чтобы обрести такую социально признаваемую идентичность. Успех зависит не от их безрассудства, а от удовлетворительного и относительно устойчивого соответствия между образом «я» героя и определяющим взглядом других. Этот образ «я» строится на основе интересубъективного опыта, каковой, будучи однажды радикально поставлен под сомнение, оставляет субъекта балансировать на краю бездны. Никакой ярлык уже не адекватен ему: говоря словами персонажей Достоевского, люди нового времени «слишком широки», слишком сложны. Другими словами, они демонстрируют слишком много аномалий при попытках растворить их в конвенциональном стереотипе. Они могут задохнуться от такого определения (как «Голядкин безумен») или оказаться в тупике от недостатка отчетливого чувства социальной идентичности (как «подпольный человек»), или постоянно ускользать от попыток определения (как Мышкин, который заведомо не идиот, не юродивый, не Христос, не Дон Кихот, не либеральный демократ, не пушкинский «рыцарь бедный», не приторный иезуит и так далее).

Второй прием заключался в том, чтобы направить всю историю в целом к опыту переживания жуткого. Концепция двойника позволила Достоевскому разведать психологические пороговые ситуации: между бодрствованием и сном, сознанием и бессознательным, реальностью и фантазией, нормальностью и безумием, самоуверенностью и бездной, устойчивостью и неустойчивостью, — ситуации, когда личность наиболее уязвима и когда рушатся самые, казалось бы, достоверные представления о себе и о мире. Но еще важнее, что она позволила ему исследовать зазор между означающим и означаемым, знаком и референтом. Более того, выбранная им манера повествования позволила донести до читателя чувство, что это не просто симптомы безумия героя, но свойство, правда, менее очевидное, самого слова.

Третий прием — стилистический и касается использования Достоевским широко известных текстов предшественников. Несмотря на критику, которая часто была обращена против него, использование гоголевского и гофмановского стилей служит здесь важной цели (ей зачастую служат и характерные стили в главных романах Достоевского), а именно, они вселяют в читателя уверен-

ность в том, что этот вымышленный мир ему знаком, — с тем, однако, чтобы впоследствии эту уверенность подорвать. В каком-то смысле это не только текст о «двойнике», но и текст-двойник. Тайный сговор между читателем и автором порождает призраки других текстов, которые предлагаются в качестве моделей для понимания того, который находится в данный момент под рукой. Отсюда и кропотливые сравнения, предпринимаемые критиками, «Двойника» с гоголевским «Носом» или «Записками сумасшедшего», или с гофмановским «Песочным человеком». «Вильям Вильсон» Эдгара По или «Доктор Джейкил и мистер Хайд» Стивенсона (последний, как известно, датируется сорока годами позднее «Двойника») тоже произвольно приходят на ум читателю Достоевского. Но эти «двойники» не столь уж похожи; более пристальное изучение, конечно же, расставляет все по своим местам, доказывая, что они мало чем могут помочь в понимании «Двойника». А бесконечная дискуссия по поводу «плагиата» у Гоголя окажется более конструктивной, если рассматривать эту зависимость как перевод на интертекстуальный уровень заявленной темы книги; при этом читатели оказываются в положении, близком к положению почтенного близорукого Антона Антоновича, неуверенного в том, простирается ли жуткое сходство вплоть до самой последней черты, или же его подводит зрение. В главе седьмой я рассмотрю некоторые интертекстуальные связи такого рода. Эта повествовательная техника толкает читателей (если об этом можно судить по отзывам критиков) на бесплодные и навязчивые попытки силой придать завершенность тексту, подчеркивая тем самым его нередуцируемость.

Четвертый прием — совмещение мотива двойника с перемещающейся точкой зрения рассказчика — позволил Достоевскому показать то, что, по Бахтину, было его самым важным интуитивным прозрением: как эмоционально заряженные идеи могут привлекать и отталкивать друг друга, вовлекать друг друга в свои орбиты или выталкивать оттуда и как эти движения выходят за границы отдельной личности. Действие происходит в мире двуголового слова, где каждое высказывание отвечает предыдущему и предвосхищает возражение, где внутренние голоса героя, рассказчика и второстепенных персонажей движутся в каком-то диаволинном танце: то они сами по себе, то приходят в соприкосновение, то подражают, пародируют или ободряют друг друга, а читателям остается выбирать — либо присоединиться к этому головокружительному танцу, либо уклониться и занять подобающие им места.

Итак, в чем же здесь все-таки промах? Промах, я бы рискнул

предположить, в том, что на протяжении всей истории, а это уж слишком, читатель безнадежно дезориентирован, нет ничего достоверного, за что бы он мог ухватиться. В конце концов, это роман, а не текст для философских размышлений о слове. Читатель не знает, в каком положении он находится по отношению к принципу реальности. То, что должно быть реальностью исходя из художественных же целей, то есть реальностью, под которой подписалось бы большинство персонажей, «заключено в скобки» рассказчиком. И хотя Достоевский и его первые читатели могли этого и не знать, психологическая оправданность феномена двойника была признана вторичной, и впоследствии в ней усомнились эксперты.

Достоевскому не удалось сделать свои разнообразные прозрения и инновации убедительными. Причина этой неудачи мне видится в том, что один главный голос в хоре разноречия настолько перекрывается этим хором, что его уже не слышать в общем гаме. И этот голос — голос повседневной реальности. Достоевский это безусловно знал. Именно об этом он и говорит в письме Юрию Абаза. Хотя в тексте и имеются пороговые ситуации, в которых реальность и фантазия пребывают в хрупком и тонком равновесии, да и в целом текст может рассматриваться как пороговый, в большинстве случаев невозможно различить, где этот порог пролегает. По мере продвижения, текст впадает в перманентную путаницу и увлекает читателя за собой.

Достоевский, судя по всему, вынес из этого опыта два важных урока. Первый заключался в том, что голос повседневной реальности (или, если угодно, жанровых традиций, стершихся до автоматизма), каким бы ироническим ни был контекст, должен быть инкорпорирован в диалог для того, чтобы читатель имел под ногами знакомую почву. Думается, это и имел в виду Бахтин, когда говорил о «протокольном» тоне позднейших рассказчиков у Достоевского. Второй урок, и «Двойник», без сомнения, только укрепил писателя в этом мнении, заключался в том, что этот голос никогда не должен оставаться в диалоге не вызывающим возражения: да, у читателя должна быть под ногами знакомая почва, но он не должен чувствовать себя на ней устроившимся надолго с полным удобством. Необходимо дать ему почувствовать, как песок осыпается у него под ногами, как он осыпается и под ногами у персонажей. Достоевский добился этого с помощью того, что Бахтин определил как ограниченность перспективы рассказчика и его близость к рассказываемым событиям.

Как бы там ни было, но совершив эту ошибку, автор «Двойника» дает нам тем самым привилегированное право увидеть крупным планом те типичные для него стратегии и ситуации, которые

существуют на полях и других его повествований, придавая им характерный, присущий только ему оттенок. Именно в этом тексте, расположенном на границе между модернизмом и постмодернизмом, где вопросы по поводу знания сливаются с вопросами по поводу существования и где нас неотступно снедает жажда узнать, имеем ли мы дело с альтернативными мировоззрениями или же с альтернативными мирами, именно в этом тексте Достоевский и выдает свой секрет.

### «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»: ОТКРЫТИЕ «ПОДПОЛЬЯ»

#### Промежуток

Немало испытаний выпало на долю Достоевского в период между написанием «Двойника» (1846) и «Записок из подполья» (1864), и опубликовано им было тоже немало. Здравый смысл подсказывает, что всякий, желающий предложить исчерпывающую трактовку его эволюции, не может этим пренебречь. Однако, как я и дал понять в предисловии, исчерпывающая трактовка не входит в мои планы.

Идея «Двойника» и открытие «подполья» имеют между собой множество точек соприкосновения. Так, с одной стороны, Достоевский изобразил Голядкина как подпольный тип; с другой — он писал «Записки из подполья» и пытался переписать «Двойника» примерно в одно и то же время. Вряд ли это простое совпадение. Но даже если это и так, оно годится для моих целей. Тогда как Голядкина подполье приводит к безумию, более умного и образованного героя «Записок» оно приводит к состоянию, лучше всего описываемому, вероятно, как «идеологически узаконенный ресентимент», хотя едва ли и это определение полностью к нему подходит.

В «Записках из подполья» Достоевский успешно разрешает некоторые структурные проблемы, которые, как часто считалось, портят его вторую вещь. Как мы уже видели, если, читая «Двойник», задаться вопросом «что на самом деле произошло?», то полученный ответ нельзя будет со всей строгостью отличить от ответа на вопрос, что пережил герой. А рассказ между тем ведется голосом, соответствующим скорее первому, нежели второму вопросу. Достоевский разрешил эту проблему в «Записках из подполья», используя рассказ от первого лица и облегчив реальное понимание проблем

героя, чей образ «я» люди из его непосредственного окружения отказываются подтвердить.

Проблема героя, не способного установить равноправный диалог с другими людьми и подверженного «закону Кольберга» (навязчивое уравнивание или выведение из равновесия одной идеи или силы ее противоположностью), общая для обоих текстов. Однако здесь у читателя есть прямой выход к голосу героя, голосу, который к тому же постоянно (и даже с какой-то одержимостью) реагирует на читательский отклик, олицетворяющий общепринятое мнение.

Герой исходит из того, что мы умные люди, идущие в ногу с последними интеллектуальными веяниями, последователи Чернышевского, что мы наделены здоровьем, эмоциональной уравновешенностью и самоуважением. И, несмотря на все свое желание втянуть нас в диалог, он нас презирает. Он считает, что сказанное им оскорбит нашу благопристойность и понятие о приличиях, шокирует нас, что сначала мы не поймем, а потом сочтем отвратительными его постоянно выставляемые напоказ злобу и желание поведать отгалкивающие подробности своей личной жизни. Он полагает, мы решим (ошибочно), что он сочиняет что-то вроде исповеди, дабы заслужить наше прощение. Он думает, мы припишем все сказанное им его желанию досадить «деятелю». И вообще считает само собой разумеющимся, что мы свысока и иронически отнесемся ко всему, что он пишет. Мы представляем собой «нормальную реальность». С помощью такой стратегии он убеждает нас в том, что еще не окончательно утратил чувство той самой реальности, в которой мы обитаем. Бахтин блестяще проанализировал эти диалогические отношения<sup>1</sup>.

Объективируя и определяя нас таким образом, герой, конечно, опутывает нас двойным узлом противоречий: если мы хотим продолжить чтение, нужно принять данное им определение, которое мы, вероятно (особенно теперь, когда миновали времена грубого научного детерминизма), считаем неудобным и которое хотели бы оспорить. Хотя бы вследствие этого, мы, читатели, начинаем смутно догадываться о затруднительном положении, в котором находится сам герой, несмотря на то, что как читатели мы приговорены к молчанию. Определяя нас, сам герой, однако, полон решимости избегать определения. Бахтин пишет:

«"Человек из подполья" более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сфор-

мулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами»<sup>2</sup>.

Читатели могут ответить на эту тактику попыткой играть в предложенную им игру, предвосхищая и заранее опровергая аргументы героя. В таком случае, судя по пожираемым литературным плодам, он продолжает водить их за нос, вероятно, и по сей день.

Но величайший переворот, совершенный «Записками из подполья», — это вынесение на авансцену идеологического измерения. Такое развитие было намечено Достоевским в связи с петрашевцами еще в черновых набросках к переработке «Двойника». Что касается интеллектуального багажа, то герой и здесь совершает соответствующий скачок, обеспечивающий его территорией, на которой он имеет все основания ставить себя выше своих коллег и производить новые «тексты» на смену старым.

В этой главе я хочу исследовать темы, оставленные Бахтиным в стороне; это вовсе не означает, что его интуиция обладает здесь меньшей значимостью или релевантностью, чем в предыдущей главе. Основывая свое прочтение опять-таки на анализе интонации и речи, он подчеркивает крайнюю и тончайшую диалогизацию рассказа. Говорящий в этой «исповеди» направляет каждое свое слово к предвосхищенной реплике другого (читателя); то раболопная, то визгливая и исполненная злобы интонация поднимается в конце каждого абзаца до открытого предвосхищения чужого ответа. Ни одного монологического слова в тексте нет. В этом диалоге герой должен любой ценой оставить за собой последнее слово. Он исключительно зависим от слова другого и крайне враждебен к нему. А поскольку он не знает в точности, каким будет ответ другого, то должен оставить открытыми различные возможности. Его речь преднамеренно незавершима, поскольку прежде всего его страшит определяющее слово другого. С этой целью он изобретает ряд стратегий: одна из них — создать такой отталкивающий портрет себя самого, который освобождал бы от определяющего чужого взгляда и оставлял бы место для независимого внутреннего диалога. Другая заключается в том, что Бахтин блестяще назвал «лазейкой сознания и слова», всегда оставляющей за собой возможность изменить последний, окончательный смысл своей речи. «Слово с лазейкой» по определению всегда предпоследнее, а не последнее:

«Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения “третьего”. Но он знает также, что все

эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что *последнее* слово за ним...»<sup>3</sup>.

Его диалог с самим собой тоже расколот: один из его голосов должен нести функцию замещения другого человека. И здесь его речь чужда завершению.

Наконец, Бахтин предупреждает нас, что идеологический дискурс героя демонстрирует те же особенности: и мир он определяет с «лазейкой», и сам мир для него незавершенным.

Именно этот аспект «Записок из подполья» я и хочу исследовать дальше, в частности, нигилистическую сторону идеологических споров, занимающих ум героя. Ибо, в конечном счете, одно из отклонений от нормы, лучше всего иллюстрируемое на примере «подпольного человека», это все возрастающая тенденция (со всей очевидностью проступающая в юношеских приключениях, о которых он рассказывает во второй части, равно как и в зрелых раздумьях в первой), находить убежище от отравляющей жизнь односторонней интерсубъективности в мире *интертекстуальности*, снов, фантазий, вымысла, философствования, в мире, в котором сознание превосходства «написанного» перед уже пережитым и тем, что еще только предстоит пережить, заставляет его все больше и больше полагаться, хотя и с лазейкой, как сказал бы Бахтин, на «письмо», а не на непосредственный устный диалог, на авторитарное слово модной литературы и философии (и свою критику оных), а не на внутренне убедительное слово, рожденное социально ориентированным диалогом, полагаться на слово, подверженное вопиющим искажениям и не способное прийти к заключению иначе, чем будучи произвольно обрванным.

«Подпольный человек» открывает, что у каждого написанного слова есть лазейка: его смысл всегда можно изменить, поместив в новый, неожиданный контекст, сменив тон, заставив звучать его в ироническом ключе, выдвинув на первый план все то, что было в нем маргинальным, и наоборот — при условии, что оно не может быть утвержденным или неутвержденным через социально ориентированный диалог.

Все приемы дистанцирования от оценки других, от социального измерения речи пагубны как психологически, так и интеллектуально. Они не освобождают «подпольного человека» от зависимости от голоса другого, но лишают его точку зрения на мир социального подтверждения и, в результате, отдают во власть грозных, переменчивых сил, управляющих его двусмысленными отношениями с другими и самим собой.

## Подполье

«Записки из подполья» полны иронии. Чего стоит одно то, что в своем бешеном стремлении добиться признания герой тоскует временами по пусть и негативному, но все же признанию на языке стереотипов, однако и здесь его честолюбивым мечтам не суждено сбыться. Впрочем, его честолюбие было с лихвой удовлетворено в действительности, не вошедшей в текст Достоевского. Примерно сто лет спустя американский ученый Джозеф Франк небезосновательно смотревший на этот текст как на своего рода свифтовскую сатиру, смог написать:

«Не многие произведения современной литературы читаются и цитируются так же широко, как “Записки из подполья” Достоевского. Определение “подпольный человек” вошло в лексикон современного культурного сознания, а его персонаж — подобно Гамлету, Дон Кихоту, Дон-Жуану и Фаусту — начинает сегодня принимать символический масштаб одного из величайших архетипических созданий литературы. Ни одна книга или статья о современной культурной ситуации не будет полной без той или иной отсылки к этой фигуре Достоевского. Каждое значительное культурное движение последней половины века — ницшеанство, фрейдизм, экспрессионизм, сюрреализм, критическая теология, экзистенциализм — объявляли подпольного человека “своим”; если он не принимался как пророческое предвосхищение, то выставлялся на всеобщее обозрение как устрашающе отталкивающее предостережение»<sup>4</sup>.

Когда Франк писал это в 1961 году, он, естественно, не мог включить в свое исследование самые последние интеллектуальные течения. Возможно, своей очереди поджидает деконструктивный анализ, ибо философствования «подпольного человека» вполне могут быть прочитаны как упражнения в деконструкции, когда иерархический порядок оппозиции разум/воля (где второй термин подчинен первому) подрывается по ходу вскрытия его подавленных противоречий, и второй термин из позиции придатка возвышается до статуса главенствующего. Соответственно, оппозиция личная воля/социальная гармония подвергается опасности такого же подрыва и инверсии.

Я не собираюсь приниматься здесь за деконструктивный анализ по той причине, что он был бы чужд как духу Бахтина, пронизывающему оставшуюся часть книги, так и психологической мотивации, которую дает Достоевский процессу деконструкции. Но я выдвинул

бы предположение, что «Записки из подполья» иллюстрируют, в мучительно обнаженной форме, характерную особенность письма, близкую сердцам критиков-деконструктивистов: тенденцию любого холистского («логоцентристского») текста или идеологии нести в себе зачатки своего собственного разрушения и обращения в противоположность. Процесс деконструкции поддерживается здесь яростными эмоциональными импульсами. В данном случае предметом внимания являются воззрения русского просвещения шестидесятых годов. Это предвосхищение деконструктивного процесса сопровождается рядом других выразительных жестов, характерных для постструктурализма, к которым я вернусь в свое время. Это важно не только для них самих, но и постольку, поскольку иллюстрирует путь Достоевского (и Ницше примерно в то же время) к прозрениям, подрывающим реалистическую традицию девятнадцатого века, прозрениям, которые вырастали из этой традиции и не могли избежать ее влияния. Чему и суждено было оставить неизгладимую печать на самом тексте.

Как доказывает Франк — при первом приближении это показалось многим, видевшим в «подпольном человеке» рупор экзистенциалистских ценностей, ошибочным — герой является заложником рационализма и утилитаризма шестидесятых годов. Фактически, в первой части мы наблюдаем крах и полное изменение приоритетов в пользу воли и страсти. В «Двойнике» эмоциональная точка обращения выявилась в тот момент, когда Голядкин почувствовал, что прошел мимо своего двойника, идущего по улице в противоположную сторону: отныне герой продолжает свой путь вниз, к безумию, в то время как его двойник откровенно взбирается вверх из преддверия ада по лестнице светских успехов. В «Записках из подполья» этот поворотный пункт дается метафорически: и эмоционально, и интеллектуально. Он выявляется по ходу внутреннего монолога философским «поворотом кругом».

В своем бегстве от интерсубъективности герой предстает пленником в паутине текстов, пленником интертекстуальности, неспособным прочно утвердиться в «реальности» или «реальной жизни», каковая, стоит ему только решить, что он ее отыскал, исчезает в процессе бесконечного откладывания. Момент деконструктивного обращения в противоположность в философствовании героя наступает тогда, когда он осознает эту трудность:

«Ну а как я, например, себя успокою? Где у меня первоначальные причины, на которые я упрусь, где основания? Откуда я их возьму? Я упражняюсь в мышлении, а следовательно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же та-

щит за собой другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления. Это уже опять, стало быть, законы природы»<sup>5</sup>.

Здесь мы видим своего рода инверсию «слова с лазейкой». Дело не столько в том, что каждое слово предпоследнее, сколько в том, что ни одно слово не оказывается первым. В лучшем случае оно не более чем вторично. Незавершенность относится к началам точно так же, как и к концам.

Реакция героя на это, однако, не пьянящее упоение, как того можно было бы ожидать от современного ярого приверженца деконструкции. Напротив, он пытается вырваться из бесконечного танца, утверждая собственную индивидуальную волю («хотенья») и себя как субъекта.

Традиционная критика стремилась на все лады указать ошибки «подпольного человека», проанализировать и диагностировать его затруднительное положение, показать, каким образом его поведение и философия отклоняются от некоторых фундаментальных норм его существования. Деконструктивистская точка зрения, с другой стороны (и на этом наши пути расходятся), стремилась бы подорвать «метафизику присутствия» во славу «логики придатка», в которой присутствие всегда откладывается, и лишь иллюзия присутствия может быть на время достигнута. В высшей степени сознательный человек Достоевского, без сомнения, ищет достоверных убеждений и Истину, но обнаруживает, что все его теории, вместе с представлением о том, каким должен быть логически последовательный субъект, допускают самодеконструкцию, хотя — и в этом кроется вся ирония — неспособны избежать предпосылок, которые сами же и опровергают<sup>6</sup>.

## Пленник интертекстуальности

Поскольку он всегда был аутсайдером (чуждым обществу и другим людям, хотя и не способным их избежать), «подпольный человек» никогда не допускал бездумных убеждений, которые свойственны хорошо интегрированному в социум человеку. Как и Голядкин, он завидует тому, кто воспринимается другими с точки зрения того или иного социального стереотипа, будь то «положительный» или «естественный человек». Он завидует их уверенности и в то же время чувствует превосходство своего собственного, бесконечно более сложного восприятия. В отличие от них, он не может найти тихую пристань ни на каком уровне существования. У него «нет ничего святого» (как напишет Достоевский несколько лет спу-

стя)<sup>7</sup>. Он всегда легко становился жертвой модных интеллектуальных поветрий, которые пытались организовать, классифицировать и объективировать опыт, но делал это не с бухты-барухты: он размышлял и находил их слабости с точки зрения своего собственного интуитивного опыта, открывая несовершенства считавшихся совершенными систем. Его неизбежно прибавляет к альтернативной модели. Ближе к концу записок «подпольный человек» совершенно измучен и сбит с толку своими тщетными усилиями отыскать «живую жизнь», Истину по ту сторону бесконечного множества взаимосвязанных текстов, сплетающихся в тотальность его опыта. Он замечает:

«Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, — человеками с настоящим, собственным телом и кровью <...>»<sup>8</sup>.

Мы видели, что временами Голядкин сознательно прибегает к помощи литературных текстов, чтобы упорядочить переживания, которые грозят ему крушением. «Мечтатели» Достоевского постоянно делают это. Герой «Белых ночей» (1848) пространно рассказывает своей подруге о том, как он живет в мире грез, которые основываются на приключениях персонажей из Вальтера Скотта (Клара Мовбрай, Диана Вернон, Евфия Денс) и исторических романов (Ян Гус перед собором прелатов, восстание мертвецов в «Роберте-Дьволе», Варфоломеевская ночь, сражение при Березине, Клеопатра и ее любовники и так далее): фактически, он сам иногда почти верит в то, что эта жизнь в мечтах — не плод его воображения, не мираж, не возбуждение чувства, а что-то и впрямь действительное, настоящее, сущее<sup>9</sup>. Сходным образом и рассказчик в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» сообщает, что сначала видит в жителях столицы героев и героинь Шиллера, а затем смотрит на них как на гротескных гоголевских персонажей<sup>10</sup>.

Во второй части «Записок из подполья», где герой вспоминает свою жизнь в возрасте двадцати четырех лет, в его голове кишат имена Гоголя, Некрасова, Шиллера, Жорж Санд, смешанные фантазии, заимствованные из романтиков, натуральной школы и недавней истории, в особенности из эпохи Наполеона. В уме роятся модели поведения, взятые из Пушкина, Лермонтова и Байрона. В процессе повторного наложения (который я рассмотрю в седьмой главе) некоторые мотивы берут на себя доминирующую роль в экономике его

воображения. Мотив мокрого снега — это фирменный знак натуральной школы, и эпиграф взят из Некрасова, лидера этой школы; неувыдающие идеалы *высокого и прекрасного* — понятия, которые нужно искать в философии эстетики Берка, Канта и, что наиболее значимо для России сороковых годов, Шиллера, чьи идеи оставили глубокий след в умах нескольких поколений. Образы чистой проститутки и тонкой чувствительности — как проклятия и одновременно знака избранности — были широко распространенными романтическими мотивами. Первая часть, когда рассказчику уже исполнилось сорок, помещена в шестидесятые годы, отмеченные сначала Великими реформами в России, а позднее — Гражданской войной в Америке и захватом Пруссией Шлезвиг-Гольштейна. Самое важное: новый круг идей захлестнул старые, сохранив следы этих старых (например, образ гения как изгоя), но усилив основания гордиться занимаемым местом.

Центральной фигурой в деле пропаганды новых утилитарных, рационалистических и детерминистских идей шестидесятых годов был Николай Чернышевский: в свете этих идей человек представлял крайне рациональным существом, которому нужно лишь указать его истинные интересы, чтобы он действовал в соответствии с ними в мире, где рациональные законы торжествуют как в моральной, так и природной сферах, так что личная свобода оказывается строго ограниченной, если не вообще иллюзорной. Среди родственных идей, легко распознаваемых в тексте, — идеи Дидро и Фурье, Дарвина, как они выражены в его «Происхождении видов» (1859) и доведены до блеска в «Месте человека в природе» Хаксли (английское издание 1863 г., русское 1864 г.), а также английского писателя Бокля, в первом томе своей «Истории цивилизации в Англии» (вышедшей порусски в 1863 г.) высказавшегося в том смысле, что с развитием цивилизации прекратятся войны.

Он пребывает в замешательстве по поводу реальности. Его проблема не исчерпывается тем, что он не может провести различие между литературой и жизненным опытом. Иногда это действительно так, поскольку он живет в мире («подполье»), где различия между жизненным опытом и прочитанными текстами зачастую стерты. Гораздо более существенная проблема кроется в том, что, в то время как для большинства людей жизненный опыт (реальное) обладает приоритетом, а прочитанный текст («вымышленная» в обычном смысле или описываемая «реальность») вторичен или даже маргинален, для «подпольного человека» верно как раз обратное. Он часто замышляет свой следующий шаг в соответствии с литературными канонами. Вторая часть его «записок» рассказывает историю за историей, в кото-

рых он маниакально и безуспешно пытается навязать «литературную» иерархию ценностей вместе с образом «я», который она содержит, тем, кто исповедует низкие обывательские ценности. Вполне естественно, что они отказываются подтвердить его ожидания, за неловким исключением проститутки Лизы, серьезно принимающей его проповедь. Другие находят его странным, предпочитая вовсе не замечать.

Порой они даже не удостоивают его чести быть вытолкнутым взащей. Таков случай в бильярдной во второй части, эпизод, когда он страстно мечтает быть выброшенным на улицу, чтобы хотя бы так почувствовать, что добился признания от других. Он не верит своим глазам, но офицер, на пути которого он стоит, поднимает его за плечи и убирает с дороги. И проходит мимо, как будто его не существует. Вместо того, чтобы затеять ссору, «подпольный человек» стушевывается, но унижение преследует его на протяжении нескольких лет. Он знает, что рассуждать в бильярдной о чести значит поднять себя на смех, но в конце концов, после многих лет приготовлений и расчетов в соответствии с литературными нормами, он буквально врзался в офицера на улице, не уступив ему дорогу и тем самым «публично поставил себя с ним на равной социальной ноге». Но эта победа — пиррова. Эпизод со Зверковым и его друзьями есть не что иное, как расширенная и усложненная версия того же самого. Его попытки навязать книжную манеру поведения не увенчались успехом. Развертывание «стратегии больных зубов», заключающейся в том, чтобы мучить других, мстя за свою собственную неловкость, также заканчивается провалом. Он мечется от одной крайности к другой.

Потерпев неудачу в том, чтобы исчерпывающим образом навязать жизненному опыту законы литературы (даже преуспевая, он не признает и яростно отвергает то, что сделал), он приступает к трансформации жизненного опыта в литературный текст — к своим запискам. Он превращает это в единственное и нескончаемое дело жизни. В конце записок их издатель сообщает, что в действительности они на этом не заканчиваются, но что это подходящее место, чтобы остановиться.

Главная цель этих эзерсисов — уяснить для себя ситуацию, установить, кто он и где стоит, попытаться стабилизировать постоянные обращения в свою противоположность идей в отношениях с другими людьми и самим собой. И здесь он вновь терпит неудачу за неудачей.

Его первая стратегия — представить свою противоречивость и извращенность как неизбежные. Хотя это и может соответ-

ствовать носившимся тогда в воздухе идеям научного детерминизма, все же трудно примирить их с не менее модной идеей рациональности человека, и именно в связи с этой второй идеей подготавливается первый переворот. Понаблюдаем за ходом его мысли.

Начать с того, что первая глава первой части поражает читателя скорее как саморазоблачение кого-то, кто находится в эмоциональном и интеллектуальном замешательстве, нежели как текст философского значения. Но во второй и третьей главе эти интроспективные выверты и стенания смещаются в сторону чего-то, что отдаленно напоминает философию: рассказчик приписывает свои эмоциональные проблемы тому, что он называет *законами сознания*. Он хочет понять и объяснить, почему в «рациональном» мире ему доставляет удовольствие знать, что он подлец, и заставлять других испытывать неловкость; почему он чувствует, как множество конфликтующих эмоций ведут в нем борьбу; почему он зол, а все-таки в то же время знает, что на самом деле не зол; почему происходит так, что именно тогда, когда он наиболее восприимчив к «высокому и прекрасному», он делает самые неблагоприятные вещи; откуда такое удовольствие от своего собственного падения?

Заключение, к которому он приходит, следующее: он страдает от чрезмерности того, что сам он зовет «сознанием» (того, что здравый рассудок назвал бы болезненным самонаблюдением и самоанализом), и что это сознание подчиняется законам, которые лишают его свободной воли. Каковы бы ни были его иллюзии по поводу действий в соответствии с его идеалом или по поводу нравственного исправления, эти законы не позволяют ему никоим образом измениться. Человек со сверхчувствительным сознанием мучается идеалом блага и красоты; однако его манит и порок, и, в итоге, он сознает, что все это ему совершенно неподвластно. Ни то, ни другое не спасает его от понимания своего падения, от нанесения обид или жажды мести, но он никогда ни на что не сможет решиться, так как знает, что все подчиняется законам, над которыми он не властен. Таково по крайней мере объяснение, которое он предлагает. Он чувствует себя бессильным и испытывает унижение, ненависть и бессильную злобу. Единственное, что остается, это отыгаться на других людях. В четвертой главе первой части рассказчик приводит свою знаменитую метафору образованного человека с зубной болью, отражающую, как утверждает Бахтин, отношения автора со слушателем в форме крайней пародии<sup>11</sup>. Образованный человек знает, что ничего не может поделать со своей зубной болью: пройдет она или станет хуже, это зависит от безличных законов природы. В каком-то смысле он

наслаждается сознанием, что он игрушка в руках этих законов. И своими стонами он заставляет страдать и других, тем самым облегчая свои страдания.

В следующих главах первой части он развивает эту и другие идеи. Он объявляет, что плод этого чрезмерного сознания — инерция и скука. Глупцы уверены в своей социальной идентичности, они знают, кто они, где стоят, и делают из этого поспешные выводы; умным людям ничего подобного не дано, они теряются в своем анализе и никогда не могут найти достаточного основания для какого бы то ни было самостоятельного действия.

Затруднительное положение рассказчика, похоже, в том, что какие бы чувства, мысли или философия подспудно ни претендовали на его исключительное внимание в данный момент, его с маниакальной навязчивостью неизменно влечет к какому-нибудь противоположному чувству или идее, какому-нибудь приращку, сказали бы мы, низведенному системой или идеей, с которыми он имеет дело, до статуса маргинальности. Поскольку владеющая его помыслами философия свидетельствует о том, что такие противоречия неизбежны (не потому, что противоречие — источник исторического развития, или в силу какой-либо другой столь же утешительной доктрины, но потому, что все происходящее, независимо от того, насколько оно приводит в замешательство разум, неминуемо), он начинает находить удовольствие в этих противоречиях, удовольствие, могли бы мы сказать, в сохранении рискованного равновесия и даже в наложении друг на друга противоположных терминов в процессе деконструкции.

Но озабоченность «подпольного человека» проблемой свободы и принуждения свидетельствует о том, что он сомневается в предполагаемой иллюзорности своей собственной свободы. Сходным образом, его одержимость внутренними противоречиями и иррациональным поведением говорит о том, что он не убежден в рациональности человеческого поведения. Перед нашим взором (и перед своим внутренним) он протащил громадный шлейф аномалий, который никак не укладывается в философию Чернышевского. Теперь, в процессе обращения в противоположность, он начинает задаваться вопросом о законности этих, с позволения сказать, законов. Так ли уж очевидно, спрашивает он, что если людям указать их настоящие, рассчитанные по математической таблице интересы, то они бы и действовали согласно им? Разве люди во все тысячелетия поступали когда-нибудь рационально, даже вполне понимая свои настоящие интересы? Люди иррациональны и порочны. Иногда им может быть даже выгодно сделать что-то противоположное их собственным интересам с разумной точки

зрения, а если так, то это опровергает все рациональные схемы, якобы регулирующие человеческую деятельность.

Он упоминает ряд известных исторических событий; мельком затрагивает сомнительный взгляд Бокля на цивилизацию; ссылается на военные действия обоих Наполеонов; вспоминает Шлезвиг-Гольштейн и все еще продолжающуюся Гражданскую войну в Северной Америке; и находит, что очень немного может поддержать мнение о фундаментальной разумности человечества. Дидро мог верить, что человек похож на штифтик в органном вале или на фортепьянные клавиши, а наука может учить, что законы природы определяют человеческие поступки; таблицы логарифмов могут вычислить любую случайность; может быть построен хрустальный дворец. Но тут-то, если вообще не просто-напросто со скуки, люди наверняка и столкнут все это благоразумие, все это величественное здание к черту.

Рассказчик приходит к выводу, что рационалисты — включая, видимо, читателя и самого рассказчика — ошибаются: в конечном счете, человечество неразумно. Везде и во все времена люди предпочитают действовать по своему желанию, а вовсе не в соответствии с разумом, если последний означает принесение в жертву индивидуальности. Они предпочитают самостоятельное хотенье — то есть, предпочитают идти против предписанной и санкционированной нормы — разумному, ограниченному, комфортному существованию. Здесь «подпольный человек» не только предлагает перевернуть оппозицию разум/воля, которая до этого момента направляла его мысль, он также принимает и философскую перспективу, легитимизирующую такой процесс обращения и открывающую бесконечность возможных решений.

Но что если такой вещи, как свободная воля («самостоятельное хотенье») не существует? Здесь рассказчик подходит к самой сути своей проблемы; он отвечает, что рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной потребности человека, «а хотенье есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями». В этой точке процесс деконструкции затухает, замерев в рискованном равновесии. Рассудок, который ранее предстал в его мысли не только основной способностью человека, но и той, которой подчинены остальные, теперь сам перешел на подчиненную роль, одну среди множества второстепенных способностей в точно не установленной иерархии. Сходным образом, воля, которая прежде представляла иррациональным капризом или извращенностью подлого и пошлого характера, узурпировала цент-

ральную роль. В той мере, в какой спор зависит от оппозиции разум/воля, иерархия перевернута. Тотальность опыта рассказчика, как она выражена в тексте, явно объясняется лучше такой гипотезой, нежели рационалистической. Это, разумеется, переворот типа «или/или», а не нечто вроде синтеза на более высоком уровне. Что интересно, однако, так это то, что герой изобличил просвещение в замалчивании того факта, что в конечном итоге «разумное человечество» дает мало оснований считать его таковым.

На этом рассказчик не успокаивается, продолжая приводить примеры. Люди скорее захотят самого пагубного вздора или даже безумия, чем смирятся с тиранией разума. Их может прельстить разумное и конструктивное, но может прельстить и хаос, и разрушение, потому что, может быть, больше всего на свете они боятся довершить создаваемое здание и достигнуть цели. Муравьи могут вести себя в соответствии с математической формулой, но человеческие существа — не муравьи. Дважды два четыре превосходная и разумная вещь, но дважды два пять иногда тоже привлекательно. Рассказчик напрочь отвергает хрустальный дворец (символ совершенного рационального порядка), потому что, как он незабываемо говорит, нельзя будет и украдкой ему языка выставить. И здесь герой подвергается опасности соскальзывания назад к своей предыдущей иерархии, ибо построение совершенного разумного порядка едва ли возможно в описываемом им сейчас мире, а высывание языка вряд ли достойно человеческого рода, направляемого волей.

Рассказчик Достоевского не испытывает удовлетворения, которое должен был бы испытывать от открытия новой революционной парадигмы. Даже если бы он ее и открыл, ему все еще по-прежнему недоставало бы необходимого признания других, единогласия, которое придает авторитет новой парадигме. Он опустошен своим философствованием и эмоциональными затратами и вновь погружается в свое «подполье», где деконструировал твердую почву философии Чернышевского в ходе анализа, который сам производит впечатление рационального, хотя и приведен в движение неистовыми эмоциями, чью законность в качестве основы человеческого поведения философия Чернышевского отрицает. Он не находит это ни воодушевляющим, ни вселяющим уверенность. Он находит это расслабляющим и деморализующим. Утверждение примата воли над требованиями разума выкачивает из него энергию и силу воли. Он пленник обессиливающей интертекстуальности, в которой, без сомнения, могут быть проведены важные различия, но не настолько отчетливые, чтобы служить основанием для логичных действий.

Может статься, есть нечто лучшее, по чему он тоскует, и здесь может начаться дальнейшая деконструкция, о возможности какой-либо специалисты по произведениям Достоевского часто размышляли. Следы развития мысли рассказчика ведут в сторону христианского «Золотого века». Но только следы. На идеологическом же уровне здесь заканчиваются изыскания «подпольного человека».

Деконструктивный процесс здесь, конечно, сродни устремлению Деррида только внешне. Он мотивируется и приводится в движение эмоциональной неустойчивостью в деформированном процессе социального общения через бесконечную цепь высказываний, а не логикой означающего, перемещающегося в бесконечной цепи означающих.

Тем не менее, оставляя в стороне теоретические вопросы, переживание того, что «ничего не существует вне текста», здесь почти осязаемо. Текст замещает жизненный опыт, и отношения между первым и вторым текучи и неопределенны. Как образ зубной боли стоит в метафорической связи с исповедью как целым, так и исповедь как целое и в своих частях — с «опытом», который они представляют. Эта игра метафоры и метонимии, характерная для сновидения, присуща и «Двойнику», и «Запискам из подполья» (хотя обуздывается и держится под контролем в «Записках» постоянной отсылкой к читателю). Позднее, в одной из увлекательнейших частей «Идиота», мы увидим дальнейшее развитие этого приема.

## Заключение

В каком-то смысле «Двойник» и «Записки из подполья» — тексты-близнецы (двойники); последний неоднократно заставляет вспомнить о первом там, где дело касается проблем героя в его отношениях с другими. В то же время мы отметили разительный шаг вперед. С удалением непоследовательного рассказчика, «подпольного человека» предохраняют от безумия его бесконечное философствование, создание текста и навязчивый диалог со здравым смыслом (роль какового исполняет читатель). В конце концов этого может и не хватить, чтобы его спасти, ведь какая-то часть в нем уже готова поддаться, но на протяжении рассказа они сохраняют ему рассудок.

Опыт «подпольного человека» и его философствование ставят любопытные вопросы о взаимодействии с другими. Но в обоих текстах психологические последствия неподтверждающих отношений воспринимаются в подавляющем большинстве случаев с точки зрения жертвы. Если Достоевский хотел двинуться дальше, ему нужно было выбрать другой повествовательный фокус. Планируя «Преступ-

ление и наказание», он отбросил рассказ от первого лица ради третьего; в следующей главе, посвященной этому роману, мы увидим, как он продолжает ставить вопрос межличностных отношений в контексте полифонии.

В пятой главе, посвященной «Бесам», мы проследим эти стратегии в действии не только между личностями в их столкновениях друг с другом, но и на более широком социальном фоне.

Любопытно, что в «Идиоте» вновь вводится непоследовательный рассказчик, правда, на этот раз он не играет в сюжете никакой роли, и хотя временами он и склонен идентифицировать себя с героем, а временами — дистанцироваться от него, это никогда не позволяет полностью свести на нет способность читателя понять текст. И эта стратегия позволяет Достоевскому использовать возможности взаимодействия с читателем так, как это было намечено в «Двойнике» и «Записках из подполья». В шестой главе я исследую, каким образом стратегии, которые пронизывают взаимоотношения между персонажами в «Преступлении и наказании», используются рассказчиком с тем, чтобы вывести эмоционально вовлеченного читателя из душевного равновесия.

Я далек от того, чтобы полагать, что эти проблемы составляют единственный насущный интерес этих текстов или даже, со многих точек зрения, их главный интерес. Но как бы то ни было, они помогают нам в приближении к основной цели, а именно, к новому определению фантастического реализма.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**  
**СВОДЯ ЛЮДЕЙ С УМА**



### «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»: СВОДЯ С УМА ДРУГИХ

Несмотря на большой объем «Преступления и наказания», эта глава будет сравнительно короткой. Моя задача не в том, чтобы предложить прочтение романа как целого, а в том, чтобы исследовать ряд стратегий, нашедших в романе свое образцовое воплощение. Первый главный роман Достоевского предоставляет возможность распространить изучение его психологии и на другие области, конкретнее, на области личного взаимодействия и сосуществования, о которых так прозорливо писал Бахтин. В результате выбора повествовательной техники от третьего лица, позволившей рассказчику сосредоточиться на более чем одном персонаже сразу и, что еще важнее, придать им приблизительно равный вес в соответствии с принципом «полифонии», роман иллюстрирует и проясняет ряд спорных вопросов, которые в ранних произведениях, обсуждавшихся выше, были обрисованы односторонне. Роман показывает, например, что может произойти, когда люди пытаются взаимно объективировать и классифицировать друг друга, стремятся навязать два, а то и больше, несовместимых образа другому человеку одновременно, применяя друг против друга стратегии, приводящие к душевному расстройству. Эта та область, куда не осмелился заглянуть Бахтин.

В лице протагониста, Раскольникова, роман иллюстрирует внутренний конфликт между эмоциональными требованиями объективации (исходящими от других, но не только) и (интер)субъективностью. Одно позволяет ему замыслить и частично осуществить убийство, обозначив себя ярлыком «великий человек», а Алену Ивановну — «вошь», внутри системы идей, разрешающей тем, кто принадлежит к высшей категории, при определенных условиях лишать жизни тех, кто принадлежит к низшей. Другое ведет к его взаимоотношениям с Соней.

## Достоевский психолог

Когда Достоевский говорит «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»<sup>1</sup>, на первый взгляд, не совсем ясно, от чего он отрекается. Юнгианцы, пожалуй, сочтут, что вторая часть высказывания отменяет вторую. Но Ницше (1844—1900), восхищавшийся «психологией» «Преступления и наказания» и, судя по всему, «Идиота», был на двадцать три года моложе Достоевского. Фрейд родился только в 1856 г. Коль скоро сам Достоевский называл свой роман психологическим отчетом одного преступления<sup>2</sup>, ясно, что слово «психологический» не совсем ему чуждо. Он не признавал, должно быть, «психологию о двух концах», которую Порфирий Петрович так успешно применяет к Раскольникову. Успех Порфирия проистекает из того факта, что он рассматривает психологию не в качестве надежного метода добывания истины, а скорее как стратегию спровоцировать признание. Это важное отличие.

О психологии персонажей Достоевского писалось много. Внимание как правило фокусировалось на раздвоенных личностях или на второстепенных персонажах как их «двойниках». В главах, посвященных основным романам, я не буду пытаться проследить подобные мотивы по всему тексту, так что здесь нет необходимости подробно перечислять перепады в поведении Раскольникова. Их относят обычно на счет, с одной стороны, страдающей, праведной, и, с другой стороны, демонической, наполеоновской сторон его личности, либо на счет поведения в стиле пилатовского «умывания рук» в уличной сцене, когда Раскольников отстраняется от участия в судьбе девушки, либо на счет его героизма, когда он защищает Соню от подстроенной Лужиным ловушки. Я (и многие другие) уже не раз писали об этом. В Раскольникове мы видим превосходный пример компульсивного эмоционального колебания между двумя крайностями, уже отмеченного нами ранее в персонажах Достоевского, равно как отмечали мы и стремление персонажа держаться от этих крайностей подальше.

Многое было сказано и о связях между идеями и чувствами в мире Достоевского. Разделение человечества на два типа, обыкновенных и необыкновенных людей, является, безусловно, проекцией внутреннего конфликта Раскольникова. Психологический анализ сновидений в «Преступлении и наказании» — тоже не редкость, в особенности анализ сна об избииении старой клячи. Не больше, чем нужно, я остановлюсь и на трудности, с которой сталкивается Раскольников (а порой и читатели), когда требуется отслоить «реальность» от «текстов» (сновидений, фантазий, состояния полудремы, писем, статей, книг, теорий, истинных, ложных и искаженных утверждений, Священ-

ного Писания, конфликтующих и диссонирующих голосов других, всех отголосков в разноречивом хоре текстуальных реминисценций, усиливающих и уравновешивающих друг друга). Впрочем, этот сбивающий временами с толку контекст может привести к дезориентации среди персонажей, равно как и среди читателей, а это положение дезориентации, в свою очередь, может заставить их с большей настойчивостью пытаться определить свое собственное положение. В то же время, это может сделать их более уязвимыми для последующего нарастающего смятения.

## Несостоятельные положения

В этой главе я буду опираться на работу Р. Д. Лэнга, начиная с отрывка из его книги «Я и другие», в которой он не раз ссылается на Достоевского<sup>3</sup>. Он пишет здесь о длинном письме, полученном Раскольниковым, в котором мать сообщает ему о помолвке Дуни. Получению письма предшествует встреча в кабаке с пьяным Мармеладовым, рассказывающим, как он по сути дела обокрал свою и без того нуждающуюся семью, вынудил дочь Соню стать проституткой и взял у нее же деньги, чтобы выпить. Параллель с принятием жертвы от своей сестры самим Раскольниковым (фактически вынуждающим ее выйти замуж за Лужина из-за своей неспособности свести концы с концами, да еще и принимающего милость от нее и ее будущего мужа) мерещится на заднем плане и только усугубляет смятение Раскольникова.

Сначала Лэнг рассматривает Раскольникова с точки зрения смещения его фантазий, грез, воображения и восприятия яви. Но затем он переходит к обсуждению того, каким образом Достоевский соотносит переживания Раскольникова с положением, в которое он «поставлен» до убийства. Согласно Лэнгу, это положение можно охарактеризовать как «ложное», «невозможное», «несостоятельное». Он просит нас принять во внимание, в какое именно положение поставлен Раскольников этим письмом.

«Ему говорят: “Я знаю, ты не дал бы в обиду сестру свою”. Но ему говорят также, что его сестра после одного чудовищного унижения собирается подвергнуть себя, как ясно дает ему понять мать, еще большему унижению. Если в первом случае сама она ни в чем не была виновата, то во втором, соглашаясь на брак, который есть не что иное, как узаконенная проституция, она оскверняет свою чистоту. Ему говорят, что она идет на это только ради него. И от него еще ждут одобрения!

Но ведь мать уже определила его как человека, который никогда не дал бы в обиду свою сестру. Неужели он одновременно еще и такой человек, который допустит, чтобы сестра продала себя ради него? Он оказывается в невыносимом положении.

Другой подвох, на этот раз в вопросе о счастье. “Если ты счастлив, то и мы будем счастливы”. За кого же она его принимает, как он может быть счастлив при таком обороте дел?

Добавляется и еще одна уловка, касающаяся религии и безверия. Весь смысл большей части письма — это принесение в жертву жизни одного человека с целью обеспечить деньгами другого, чтобы этот другой преуспел в жизни. Это принимается как знак того, какое у Дуни “золотое сердце” (весьма уместное двусмысленное выражение) и какой она ангел.

Какова же, однако, позиция христианина, поставленного в положение получающего такой подарок?»<sup>4</sup>

Углубляясь далее в тонкости толкования, Лэнг добавляет, что для того чтобы распутать все хитросплетения этого запутанного письма или хотя бы приведенного выше извлечения, потребуется расследование гораздо более длинное, чем само письмо. Он советует представить себе эффект, который должно произвести подобное письмо на того, кому оно предназначено.

Что же происходит? Образ Раскольникова определяется его матерью с двух абсолютно несовместимых позиций. С одной стороны, он косвенно определяется как человек, который согласится с добровольным унижением своей сестры, жаждущей помочь ему преуспеть в безбожном мире, мире, не признающем императивы любви и сострадания. Он также оценивается матерью как человек, который убедит себя, что все это совместимо с христианством, и сможет жить счастливо, зная о принесенной жертве. С другой стороны, он прямо определяется как христианин, который никогда не позволит своей сестре пойти на унижение ради него и который никогда не опустится до лицемерия...

Но имеются еще и промежуточные звенья: ему следует быть благодарным сестре; ее жертва должна сделать его счастливым, потому что она делает это для того, чтобы сделать его счастливым. Итак, ему на самом деле говорят, что его долг думать и чувствовать похристиански, а поступать так, как если бы он не был христианином. Почему? Потому что этого требуют материальные обстоятельства.

Разумеется, мать Раскольникова безошибочно нащупала его самое больное место. Она выставила на первый план ценности, игравшие доминирующую роль в ее взаимоотношениях с ним как матери с

сыном (христианские ценности, которые исторгают слезы из его глаз), но которые он отчаянно пытается подавить. Она исподволь навела его на мысль о ценностях, которые, даже если он сейчас и считает достойными и практичными, в таком контексте кажутся недостойными, поскольку затронута честь сестры. В то же самое время ей удалось намекнуть, что она хочет, чтобы он повел себя низменно во имя христианских ценностей (Раскольников называет это иезуитством и казуистикой). Но любой умеющий читать между строк поймет, что она обманывает себя и не очень удачно пытается обмануть его.

Раскольников интуитивно все это понимает. Он годами терзался этими вопросами. Письмо, однако, заставляет его осознать со всей отчетливостью, что он сам должен принять меры, которые, впрочем, в моральном отношении превосходят Дунины только в том случае, если на первое место ставить благополучие ближайших родственников. Неужели Дуня может стать хоть сколько-нибудь счастливее от его убийства ради нее, равно как и он — от ее замужества ради него? Ответ на этот вопрос, один из немногих вопросов, которые, похоже, не приходят ему в голову, станет очевиден в романе позднее.

Если письмо матери всколыхнуло его внутренний спор, то в следующей сцене этот спор разыгрывается прямо на улице, когда он встречает пьяную девушку и сначала пытается ей помочь, а затем бросает ее. Образ, мелькающий на этих страницах, это образ девушки-жертвы, продающейся ради своей семьи или соблазненной. Центр внимания в последнем случае переносится с самопожертвования на девушку как жертву сладострастника и, соответственно, на реакцию Раскольникова на ее ужасное положение. Понятно, что для Раскольникова оба образа соединяются в один. Например, он окликает слоняющегося поодаль франта: «Свидригайлов!»<sup>5</sup> (персонаж из письма, домогавшийся его сестры). Думая о письме матери, он думает и о Сонечке (дочери Мармеладова, ставшей проституткой)<sup>6</sup>.

Следующая сцена — это его «патологический» сон об избиваемой лошади, вновь собирающий в единый фокус невинную жертву и его реакцию и, по-видимому, сводящий эмоциональную структуру его проблемы к конфликту между состраданием к невинной жертве, садистской жестокостью и безнравственным эмоциональным отстранением. Взаимосвязи персонажей сна Раскольникова с теми, кто заполняет его жизнь наяву (включая его самого и давно умершего отца), многообразны. Здесь они несущественны для нас. Однако образ невинной жертвы переносится и на старуху, которую Раскольников замышляет убить.

Проснувшись, он спрашивает себя, неужели он действительно собирается убить ее топором? Все наложившиеся друг на друга рас-

сказы несут на себе след невинной жертвы, и его моральное молчаливое потворство гонителям преследует его по пятам. Должен ли он проявить сострадание (интерсубъективность)? Должен ли принять тот статистический факт, что такие вещи все равно случаются с определенным процентом человечества, и умыть руки (объективация)? Может ли он присоединиться к гонителям, если это послужит высшему благу? Может ли быть так, что он не получит даже и эмоционального удовлетворения, решившись на такое, и не поставит ли это под сомнение сам его побудительный мотив? Эти вопросы или открыто формулируются, или возникнут позднее, чтобы преследовать его по пятам.

Переживания становятся воспоминаниями, а воспоминания становятся голосами в том диалоге, из которого возникает эмоционально окрашенный образ, оставляя неизгладимый след. В седьмой главе я рассмотрю, какими путями эта бесконечная цепочка следов простирается за пределы страниц книги Достоевского.

## **Объективация и субъективность**

Имеется противоположный ряд следов, подталкивающих Раскольникова к убийству старухи. Он возникает из его побуждения заявить о своей особости, усиленного чувством, что сам рок помогает ему, рок, обладающий своего рода машинными признаками. На этой стадии им уже движет, по-видимому, представление о себе как о великом политическом вожде эпического размаха, хотя и нет в предыдущих главах явного следа этого образа. Он подстрекаем осознанием проекта, бывшего прежде частью мучительного и незавершенного внутреннего спора, а теперь постепенно, и чуть ли не мистически, вызревающего и сметающего любые преграды. Ему дан судьбой разумный довод в пользу того, что он собирается совершить, и предоставлена целая последовательность совпадений, помогающих ему осуществить задуманное и избежать явных подозрений. Все сложилось как нельзя лучше: единственное, что требуется для разрешения вопроса... — это само деяние.

«Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание <...> И если бы даже случилось когда-нибудь так, что уже все до последней точки было бы им разобрано и решено окончательно и сомнений не оставалось бы уже более никаких, — то тут-то бы, кажется, он и отказался от всего, как

от нелепости, чудовищности и невозможности <...> Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать»<sup>7</sup>.

Окончательная уверенность (того рода, что могла бы, окажись все детали доступны спокойному внимательному изучению, положить конец его плану) откладывается до того момента, когда набравшая обороты машина, которой уже нет никакой возможности сопротивляться, не поглощает совершенно субъективность Раскольниковова.

Примечательно, что его диалог в первой части и следующих главах — это по большей части диалог внутренний или введенный внутрь (то есть, вспоминаемая или проецируемая речь других). Он не способен на открытые интересубъективные отношения с другим: поэтому он избегает других людей; исключения составляют отношения противоборства или отношения манипуляции, в которых другой объективируется. И теперь, когда он находится в состоянии эмоционального смятения и должен скрывать ужасную тайну, эта тенденция усиливается вдвойне.

Часто говорят или подразумевают, что рассказ в «Преступлении и наказании», хотя он и ведется от третьего лица, сохраняет явные следы ранних набросков с повествованием от первого лица и почти на всем протяжении принимает оптику Раскольниковова. Исключение делается для отрывков, касающихся Свидригайлова и его самоубийства. Между тем, это не совсем так. Оптический фокус в одном месте очевидно перемещается к Разумихину (часть третья, с середины первой главы до конца второй), что, по крайней мере временно, придает ему статус, сопоставимый со статусом Раскольниковова, и поднимает его в иерархии значимости, которую рассказчик разделяет с читателем. Это есть и у Сони (часть третья, середина четвертой главы). А ведь именно Разумихин выступает против классификации и объективации, которые он отождествляет как с прогрессистским движением, так и с бюрократией:

«”Тем что оттолкнешь человека — не исправишь, тем паче мальчишку <...> Эх вы, тупицы прогрессивные, ничего-то не понимаете!” <...> — “А тоже в убийцы записали! — с жаром продолжал Разумихин — <...> Ну, верите ли: полной безличности требуют и в этом самый смак находят! Как бы только самим собой не быть, как бы всего менее на себя походить!”»<sup>8</sup>

Что бы там ни говорилось о Разумихине, он является «самим собой»: «... Разумихин имел свойство мигом весь высказываться, в каком бы он ни был настроении, так что все очень скоро узнавали, с кем имеют дело»<sup>9</sup>.

В той мере, в какой роман иллюстрирует ловушки объективации и классификации других людей и преимущество открытых взаимоотношений, Разумихин как бы олицетворяет норму психического и социального здоровья.

Раскольников продолжает избегать любых личных контактов даже с теми, кто желает ему добра, и терпеливо сносит оскорбления, пока не сталкивается на улице с умирающим Мармеладовым. Знаменательно, что именно в этом инциденте он раскрывается с новой стороны, в инциденте — учитывая пьянство, лошадь, экипаж, смерть, — напоминающем его сон. На этот раз раздавлен человек; кучер в растерянности. Раскольников кидается оказать Мармеладову помощь. Этот непосредственный акт сострадания с его стороны и общение с маленькой Мармеладовой возвращают его к жизни. Как будто он изгнал одну половину своего сна (убийство старой клячи), разыграв вторую (сострадание к жертве). Конечно, его внутренний диалог еще далеко не окончен, но он укрепил наиболее существенную сторону своего внутреннего равновесия. Он вернулся к жизни благодаря открытому признанию требований нравственного выбора, любви, сострадания и открытости другому. Но он открылся и влиянию других людей на его эмоциональную жизнь.

### Сводя с ума других

Как вскользь намекает Лэнг в своем анализе письма, это вопрос не просто внутреннего расстройтва, но и выводящего из равновесия воздействия одной личности на слово другого. Мы видели в предыдущих главах, как там, где нужда в подтверждении со стороны другой личности сильна, а этот другой подает отрицательные или сбивающие с толку знаки, может последовать острейшее расстройство. Лэнг проанализировал некоторые из этих сбивающих с толку сигналов. Цитируя Г. Ф. Серля, он перечисляет шесть способов свести другого человека с ума. «Каждый из этих приемов направлен на то, чтобы подорвать уверенность другой личности в ее собственных эмоциональных реакциях и восприятии реальности»<sup>10</sup>.

Ни число этих приемов, ни их формулировка, я полагаю, не являются непреложными. Я слегка их модифицировал, лишь заменив эмоциональным возбуждением специфически сексуальное.

(1) *л* [личность] неоднократно привлекает внимание *д* [другого] к тем сферам его личности, которые *д* осознает смутно, сферам, не совпадающим с тем типом личности, какой *д* считает себя.

(2) *л* возбуждает *д* эмоционально в ситуации, в которой для *д* было бы катастрофой стремиться к удовлетворению.

(3) *л* одновременно возбуждает *д* и подвергает его фрустрации, либо стремительно чередует возбуждение и фрустрацию.

(4) *л* устанавливает с *д* связь одновременно на не связанных между собой уровнях (эмоциональном и интеллектуальном).

(5) *л* переходит с одной эмоциональной волны на другую, оставаясь при этом в границах той же самой темы (будучи «серьезным», а потом «забавляясь» по поводу одного и того же).

(6) *л* переходит от одной темы к другой, сохраняя при этом один и тот же эмоциональный настрой (вопросы жизни и смерти обсуждаются в той же манере, что и самые тривиальные происшествия).

Согласно Серлю, стремление свести другую личность с ума имеет место преимущественно на бессознательном уровне. Согласно Лэнгу, для этих приемов характерно межличностное воздействие, имеющее тенденцию запутывать и мистифицировать. «Они чинят препятствия личности на пути к тому, чтобы знать, “кто” он (или она) такой (такая), “кто” такой другой и “в какой” ситуации они находятся»<sup>11</sup>.

Во взаимоотношениях Раскольникова с другими персонажами мы можем со всей отчетливостью увидеть стратегии Серля в действии. Я говорю здесь не о той доводящей до бешенства грубости и отсутствии благодарности, с которыми Раскольников встречает доброту Разумихина. Впрочем, если исходить из того, что доброта Разумихина, по крайней мере отчасти, это результат теплых чувств, которые он питал к Раскольникову в прошлом (а он безусловно питал такие чувства, насколько мы можем судить из его рассказа Дуне и ее матери), эти взаимоотношения тоже могут быть отнесены к тем же бессознательным стратегиям.

Прежде всего я имею в виду такие сцены, как противостояние Раскольникова и Порфирия Петровича, не только потому, что оно как нельзя лучше иллюстрирует эти стратегии, но и по двум другим причинам. Во-первых, Порфирий разворачивает их сознательно и фактически делает некоторые из них явными. Во-вторых, это противостояние вызывает еще одно любопытное замечание Лэнга: по меньшей мере первая стратегия (привлечение внимания к тем сферам личности, которые не совпадают с представлением личности или субъекта о себе самом) используется не только для того, чтобы запутать, но и психотерапевтами как составная часть лечения. Дру-

гими словами, то, что в одной ситуации может быть запутывающим, в другой может быть проясняющим.

Стратегии запутывания или мистификации особенно эффективны тогда, когда личность, против которой они применяются, крайне нуждается в том, чтобы знать, где он или она стоит, и не знает этого, или, как в случае Раскольников, скрывает позорную тайну.

Это как раз та ситуация, когда Раскольников в компании Разумихина посещает Порфирия Петровича, чтобы сообщить ему, что он закладывал старухе кое-какие вещи. Раскольников со своей ужасной тайной идет прямо в пасть льва. Менее всего он должен давать какие бы то ни было реальные основания думать, что он — убийца.

Он уже использовал несколько рискованных стратегий, чтобы сбить со следа (делал вид, например, что чуть ли не признается Заметову, пробуждая его интерес, а затем швыряя улики обратно ему в лицо и оставляя впечатление, что настоящий убийца никогда бы не дерзнул зайти так далеко). Раскольников возбуждал любопытство, а затем подвергал его, в свою очередь, фрустрации. Но он не знает, насколько преуспел в этом. Сейчас, хотя он и пребывает в чрезвычайно взволнованном состоянии, он озабочен тем, чтобы диалог выглядел естественным, чтобы ничего не выдать, выяснив в то же время в точности, что им известно. Трудно достичь той и другой цели одновременно, тем более когда имеешь дело с мастером, сознательно использующим ту же технику. У Порфирия есть еще и другое преимущество перед Раскольниковым. Не имея нужды скрывать никакой ужасной тайны, он может разворачивать те же самые стратегии бесстрастно и хладнокровно.

Вряд ли Раскольников на самом деле хочет свести Порфирия с ума, хотя его поведение и могло бы того взбесить. Но неверно и обратное. Порфирию на самом деле не нужно доводить Раскольникова до помешательства, не хочет он и попросту добиться признания. Он хочет участвовать в реабилитации Раскольникова и надеется, что вытащит на поверхность те стороны личности Раскольникова, которые не совпадают с его представлением о себе самом и которые, в то же время, обеспечат основание для его устойчивой эмоциональной жизни в будущем. Его первоочередная цель, таким образом, состоит в том, чтобы создать такую путаницу, такое эмоциональное и интеллектуальное смятение, которое вызовет сомнения по поводу смысла речи и скрывающихся за ней интенций.

Порфирию вряд ли вообще нужно предпринимать что-либо, чтобы внести сумятицу в эмоции и рассудок Раскольникова:

«Мысли крутились как вихрь в голове Раскольникова. Он был ужасно раздражен. “Главное, даже и не скрываются, и

церемониться не хотят! А по какому случаю, коль меня совсем не знаешь, говорил ты обо мне с Никодимом Фомичом? Стало быть, уж и скрывать не хотят, что следят за мной, как стая собак! Так откровенно в рожу и плюют! — дрожал он от бешенства. — Ну, бейте прямо, а не играйте, как кошка с мышью. Это ведь невежливо, Порфирий Петрович, ведь я еще, может быть, не позволю-с!.. Встану, да и брякну всем в рожу всю правду; и увидите, как я вас презираю!.. — Он с трудом перевел дыхание. — А что, если мне так только кажется? Что, если это мираж, и я во всем ошибаюсь, по неопытности злюсь, подлой роли моей не выдерживаю? <...> Все слова их обыкновенные, но что-то в них есть... Все это всегда можно сказать, но что-то есть. Почему он сказал прямо “у ней”? Почему Заметов прибавил, что я хитро говорил? Почему они говорят таким тоном? <...> Подмигнул мне давеча Порфирий аль нет? Верно, вздор; для чего бы подмигивать? Нервы, что ль, хотят мои раздражить али дразнят меня?”»<sup>12</sup>

И он продолжает в том же духе. Раскольникову далеко не так просто истолковать многие слова и жесты Порфирия, как, должно быть, и читателю. Мы знаем от Разумихина, что Порфирий известен шутками по поводу важных событий своей жизни (уход в монастырь или женитьба, к примеру), вводящими его знакомых в заблуждение, и это он делает с самым искренним и непроницаемым видом. Первое замечание Порфирия (насчет появления Разумихина) было «веселым». Немного спустя он «смеется». Это впечатление остается до того момента, пока рассказчик в общем описании не сообщает, что лицо Порфирия выглядит «бодрым и даже насмешливым» и что если бы не впечатление от его словно бы подмигивающих кому-то глаз, оно выглядело бы даже добродушным. Рассказчик употребляет для описания его фигуры даже слово «бабье»: что-то бабье, говорит он, было в его фигуре. Затем Порфирий обращается к Раскольникову в деловой манере и смотрит на него «с тем усиленным и уж слишком серьезным вниманием, которое даже тяготит и смущает с первого раза <...> и особенно если то, что вы излагаете, по собственному вашему мнению, далеко не в пропорции с таким необыкновенно важным, оказываемым вам вниманием»<sup>13</sup>.

На смену деловой атмосфере тотчас приходит нескрываяемо насмешливый взгляд и как бы подмигивание, длящееся всего лишь мгновение. Чуть позднее Порфирий идет заказать чай и возвращается вдруг как-то повеселевшим. По мере развития разговора о пресуплении он все более оживляется и поминутно смеется, смотря на

Разумихина. В следующую минуту он отвечает на заданный ему Разумихиным вопрос с «удивительной важностью». Затем разговор переходит к статье Раскольниковова. Почти весь последующий диалог продолжается без каких-либо явных комментариев рассказчика. Трудно сказать, насколько серьезно принимает Порфирий саму статью (независимо от того, какой свет проливает она на своего автора), до тех пор пока не упоминается его «нескрываемая, навязчивая, раздражительная и невежливая язвительность» и неспособность усидеть на месте.

Позднее он делает вид, что не решается задать Раскольникову неделикатный вопрос, считал ли тот самого себя необыкновенной личностью, когда писал статью, подмигивает ему и неслышно смеется, задавая следующий, еще более наглый вопрос. Он прощается с ним «ласково», чрезвычайно любезно протягивая руку, а потом притворяется извиняющимся, когда ему не удается завлечь Раскольниковова в ловушку, чтобы тот выдал себя. Все это очень напоминает слова и жесты, замечаемые Голядкиным у своего двойника, и столь же активно сопротивляется однозначной интерпретации.

Все эти перемены в отношениях могут быть объяснены сменой предмета разговора (хотя на деле это не так). В действительности же, как для Раскольниковова, так и для Порфирия, у разговора есть только один предмет, и предмет этот крайне серьезен: ответственность Раскольниковова за убийство. Их подспудные вопросы в связи с этим различны. Вопрос Порфирия звучит следующим образом: «Могу я запутать его и заставить признаться?» Вопросы Раскольниковова — следующие: «Могу я запутать его так, чтобы он не был ни в чем уверен, и есть ли у него какие-нибудь веские улики?» Но ни один из них не может быть уверен наверняка, какой на самом деле вопрос задает другой, и не может спрашивать прямо, не рискуя проиграть все. Порфирий находится в опасной близости от такого шага, но он в гораздо более выгодной позиции: в рукаве у него спрятаны и другие карты.

Порфирий постоянно переходит с одной эмоциональной волны на другую, оставаясь в границах той же самой темы (будучи «серьезным», а потом «забавляясь» по поводу одного и того же). Более того, играя радушного хозяина, интересующегося чисто теоретическими вопросами преступления (как бы пользуясь возможностью расспросить автора увлекательной статьи), и в то же время производя неофициальный допрос подозреваемого в убийстве, непредсказуемо переходя из одной роли в другую, Порфирий намеренно сбивает Раскольниковова с толку, заставляя того сомневаться, «в» какой на самом деле он находится ситуации, «кто» он (гость или преступник) и «кто» другой (радушный хозяин или следователь). Он устанавливает с ним

связь одновременно на двух не связанных между собой уровнях. Он возбуждает тщеславие Раскольникова как автора в ситуации, в которой для того было бы катастрофой дать волю своим чувствам, в то же самое время поощряя его и подвергая фрустрации, подтверждению и неподтверждению. Наконец, он обсуждает вопросы жизни и смерти в такой бесцеремонной манере, что Разумихин, не знающий всей правды, выговаривает ему за это.

Порфирий прекрасно отдает себе отчет в том, насколько важно людям, чувствующим угрозу и запутавшимся, быть в ясном «положении» — знать, в какой ситуации они находятся, кто они и кто другие. В последующей беседе с Раскольниковым в полицейском участке он использует те же отмеченные нами ранее приемы и вдобавок еще объясняет, почему он не всегда сразу арестовывает подозреваемого:

«... хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтобы на дважды два — четыре походило! На прямое и бесспорное доказательство походило бы! А ведь засади его не вовремя, — хотя бы я был и уверен, что это он, — так ведь я, пожалуй, сам у себя средства отниму к дальнейшему его обличению, а почему? А потому что я ему, так сказать, определенное положение дам, так сказать, психологически его определю и успокою, вот он и уйдет от меня в свою скорлупу <...> Да оставь я иного-то господина совсем одного: не бери я его и не беспокой, но чтоб знал он каждый час и каждую минуту, или по крайней мере подозревал, что я все знаю, всю подноготную, и денно и нощно слежу за ним, неусыпно его сторожу, и будь он у меня сознательно под вечным подозрением и страхом, так ведь, ей-богу, закружится, право-с, сам придет да, пожалуй, еще и наделает чего-нибудь, что уже на дважды два походить будет <...> А нервы-то-с, нервы-то-с, вы их-то так и забыли-с! <...> Да ведь это, я вам скажу, при случае своего рода рудник-с!»<sup>14</sup>

Порфирий мучает Раскольникова, описывая почти в точности его положение и отождествляя его с положением убийцы, за которым он охотится. Теперь он и в самом деле играет с ним в кошки-мышки, говоря ему, в сущности, что он знает, что тот виновен, но отказываясь сделать логический шаг и арестовать его. Раскольников не может больше этого вынести, о чем и заявляет, не признавая, конечно, своей вины. Тогда-то Порфирий и завинчивает последнюю гайку, упрашивая его успокоиться, потому что «вы этак себя с ума сведете»<sup>15</sup>. Другими словами, он имплицитно отрица-

ет, что сводит Раскольникова с ума, применяя приемы, которые только что сам с такой подробностью описал, и выдвигая предположение, что что-то неладно в его собственном поведении и в этом-то вся причина его беды. Мы можем установить здесь два новых приема:

(7) *л* непрямо и частыми намеками дает понять, что знает преступную тайну *д*, отказываясь в то же время раскрыть это прямо и оставляя, таким образом, открытой возможность отвергнуть объективное существование намеков («слово с лазейкой»).

(8) *л* обвиняет *д* в том, что тот является единственной причиной именно того острого расстройств, которое (сознательно или бессознательно) возникло как раз таки благодаря вмешательству *л*.

Последняя стратегия заслуживает отдельного комментария. Я не хочу сказать, что Раскольников никоим образом не виноват в своем психологическом состоянии. Гораздо важнее то, что его состояние — это результат взаимодействия между ним и другими. Однако не вызывает сомнений, что смятение, возникающее у него при его встречах с Порфирием, происходит, по его собственным словам, как раз потому, что Порфирий хочет сбить его с толку еще больше.

Среди способов, какими Порфирий пытается достичь этого, следующие: он делает вид, будто изобличающие улики на самом деле — оправдывающие и наоборот, что здравый смысл — это паранойя и наоборот, он припоминает слова, которые никогда не были произнесены вслух, и забывает или искажает те, которые были сказаны. За всем этим стоит желание заставить Раскольникова думать, что он сам непреднамеренно выдает себя, запутать его окончательно на предмет того, что знает или не знает в действительности Порфирий, что может, а чего не может в действительности доказать, что является плодом его собственного воспаленного воображения, а что происходит на самом деле.

Иными словами, Раскольников чувствует, что им манипулируют, что его объективируют, и отчаянно нуждается в том, чтобы знать, объективируют ли его как убийцу или как невинную жертву косвенных улик. А в интересах Порфирия продолжать держать его в неведении, надеясь, что он в конце концов дойдет до такого отчаяния, что сам разрешит стоящий перед ним вопрос.

Раскольников признается в совершении преступления Соне. Но с Соней он открывает свое сердце. Что оказывается для него гораздо более трудным, так это отыскать правдоподобные основания тому, что он совершил.

## Пытка и признание

Ко времени, когда происходит первая встреча с Порфирием, Раскольников (оставляя в стороне его тайну) вновь способен к общению с другими людьми. С Разумихиным они — как старые друзья. Учитывая контекст, он просто на удивление терпим со Свидригайловым. Свидригайлов настаивает, что у них есть что-то общее, а это уж самое последнее дело: Раскольников не хочет этому верить, ибо Свидригайлов вызывает у него отвращение, и не только из-за того, что тот домогался его сестры, но и вообще из-за его цинизма. Если верить Лужину, Свидригайлов был замешан в некоем «фантастическом душегубстве», от последствий которого был спасен лишь благодаря стараниям своей будущей жены, замявшей дело; параллель с его собственным зверским убийством не может не прийти в голову Раскольникову.

Думая именно об этом, он чувствует невозможность воссоединиться с другими людьми и открыться своим близким. Как только Лужин устранен из жизни его сестры, и оставленное Марфой Петровной наследство, а также деловые предложения Разумихина отводят от его матери и сестры угрозу оказаться на грани нищеты, он хочет только одного: снова отрезать себя от других людей и быть одному.

Эти события, обещающие счастливый исход для его семьи, выбивают почву из-под самых неотложных побудительных мотивов Раскольникова к убийству: спасти свою сестру от принесения себя в жертву Лужину, спасти самого себя от зависимости от них и спасти Дуню и мать от нищеты. Теперь он формально свободен от тех моральных обязательств и сопутствующих им волнений, которые преследовали его с самого начала. Парадоксально, но именно в этот момент он делает первое признание своему другу Разумихину:

«В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минутой они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец. — Понимаешь теперь?.. — сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом».<sup>16</sup>

При встрече с Соней, которая за этим следует, отсутствует сознательная дуэль между двумя участниками, как это было между

Раскольниковым и Порфирием. Более того, хотя оба участника в высшей степени уязвимы эмоционально, положение Раскольникова выгоднее. Отец Сони только что умер на ее глазах в результате ужасного несчастного случая. Она — единственный кормилец своей нищей семьи и страшно смущена в присутствии Раскольникова тем, как зарабатывает себе на жизнь.

Почти каждая сцена в этом романе может быть проанализирована с точки зрения стратегий сведения других людей с ума, но эта — безусловно особый случай. С Раскольниковым у Сони почва уходит из-под ног. Она постоянно вспоминает великодушного незнакомца, точно свалившегося на счастье с неба, которого ее мать считала чуть ли не ангелом-хранителем и который отдал свои последние деньги, чтобы им помочь. Между тем человек, стоящий сейчас перед ней, производит впечатление циничного, злого, умышленно жестокого; он нащупывает ее самые чувствительные места, намекает, что ее мать живет за счет ее «греха», напоминает ей (правда, на этот раз ненамеренно) о ее «жестокости» к родителям, убеждает, что ее мать скоро умрет, по-садиистски заставляет думать о том, что будет с детьми, если умрет и она сама или, что еще хуже, если ее заберут в больницу с венерической болезнью. Он рисует устрашающую картину, в которой Поля тоже становится проституткой, мысль, о которой Соня не может думать без содрогания. Он пытается подорвать ее веру в заступничество Бога и даже говорит ей, что у нее «ум мешается».

И вдруг он становится перед ней на колени, целует ей ногу, поклоняясь «всему страданию человеческому», и спрашивает, разве самоубийство не лучше, чем вся эта низость и позор рядом со святыми чувствами, раз она знает, что никого этим не спасет. Соня не может признаться себе в том, что говорит ей Раскольников: что Бог допускает, чтобы такие, как она, доходили до точки. Это негативная сторона ее тайны; потому-то ей так трудно прочесть ему историю о Лазаре, утверждающую Божественное чудо; потому-то она так хорошо понимает иудеев, сомневающихся в том, что Иисус может воскресить мертвого. Тем не менее, она с торжеством разделяет Его триумф. Вся она — дрожь и трепет.

Но бессознательно Соня тоже провоцирует Раскольникова. Она открывает ему, что убитая Лизавета была ее близкой подругой, что именно Лизавета дала ей Новый Завет, из которого он просит ее прочесть, и что Лизавета обладала теми же добродетелями, которые так трогают его в ней самой. Она даже отслужила панихиду по ней. Бессознательно она вынуждает Раскольникова поведать ей его тайну, не сознаться в преступлении, нет, а проникнуть в глубины своей души и отыскать причину там. В конце концов, она предлагает ему

выход. Но она неумолима, и это тоже мучает Раскольниковва.

Оба привлекают внимание «к тем сферам личности другого, которые этот другой осознает смутно, сферам, не совпадающим с тем типом личности, какой другой считает себя». Я думаю, эту формулу здесь можно уточнить: оба привлекают внимание другого к сферам личности, не совпадающим с тем образом «я», которому он или онаверяются, чтобы совладать с враждебной средой. Подорвать этот образ означает не просто пересмотреть его бесстрастно и холодно, а угрожать полным уничтожением. Здесь Раскольников уже находится в процессе корректировки своего образа «я» и идет к Соне за моральной поддержкой. А вот Соня в это время как раз пребывает в совершенном смятении.

После поминок, эпизода с Лужиным и Соней, смерти Катерины Ивановны и сотрудничества Раскольникова со Свидригайловым по обеспечению сирот все видится как в тумане. Он хочет, чтобы была какая-то борьба, какой-то вызов, какая-нибудь атака, чтобы сконцентрировать свои силы, как это произошло, когда на сцене объявился Лужин, ибо Лужин обожает классифицировать и объективировать.

Именно тогда появляется Порфирий и решительно объявляет, что знает, что он убийца, предоставляя ему шанс явиться с повинной. Порфирий понимает, что Раскольников уже не верит в свою теорию и прежде всего хочет ясного положения и «воздуху». Тема «воздуха» была введена в романную ткань Свидригайловым. «Воздух» — это выход из несостоятельного положения. Теперь Свидригайлов имеет таинственное влияние на Раскольникова. Почему? Может быть, потому что он тоже представляет собой странную смесь злых побуждений и добрых намерений. Может быть, потому, что Раскольников боится, что Свидригайлов использует свое знание, чтобы шантажировать Дуню. Может быть, еще и потому, что Свидригайлов, кажется, понимает «тайну» Раскольникова — не просто знает тот факт, что он совершил убийство, хотя и этого было бы достаточно, чтобы получить что-то вроде власти над ним, а нечто психологическое. В это время Раскольников чувствует, что должен принять или выход Сони, или выход Свидригайлова. Между тем он не знает, каков выход Свидригайлова. Единственное, что он знает, так это то, что отверг Сонин.

«Тайна», которую Свидригайлов расшевелил и теперь берedit в Раскольникова, это то, что он зовет его «шиллеризмом»; тем самым он провоцирует отвращение и отвержение с его стороны. Безусловно, отвержение Раскольникова и отказ Дуни играют решающую роль, окончательно толкая его к самоубийству, ибо даже Свидригайлов нуждается в некоем подтверждении от кого-то, кого он уважает. Экскурс в случай Свидригайлова был бы здесь как нельзя более умест-

тен, поскольку его история временно отодвигает историю Раскольникова на второй план, и вопрос, что же в конце концов приводит его к самоубийству, один из самых важных и спорных.

Тем не менее упрощения, приведенного выше, я думаю, пока достаточно. Без подтверждения, исходящего от кого-то, кого он уважает, Свидригайлов остается один на один со своим развратом, который внушает отвращение и наскучивает даже ему. Эмоционально он отвергает объективацию себя Раскольниковым как «надеющегося на один только разврат». Он тоже находится в несостоятельном положении. Однако без участия кого-либо, кто признал бы что-то более достойное в нем, у него остается только один выход. В этом тайном сговоре ему отказано, несмотря на все его попытки произвести впечатление на Раскольникова и Дуню своей филантропией. В беседе с Дуней его двойная игра становится ясной и ему самому. Не только она отвергает его. Он и сам себя отвергает. И он спускает курок.

### Выход Раскольникова

Раскольников тем временем принимает те детские христианские ценности, которые мать предписывала ему в письме. Он целует ее и просит молиться за него. Он отвергает самоубийство. В отличие от Свидригайлова, он может найти много людей, которые подтвердят его «достойное» поведение и верят в его будущее: его семья, Разумихин, Соня, даже Порфирий Петрович. В отличие от Свидригайлова, он не окружен людьми, которые постоянно обвиняют его в низости. Как он ни неприятен, но выход из «несостоятельного положения» у Раскольникова есть, и все указывают в одном и том же направлении.

То, что он сделал окружающих его женщин несчастными, тяготит его больше, чем «правота» его убийства, он уверяет себя, что если бы он был один, все было бы как надо. Еще бы, ведь будь он один — не случись ни письма от матери, ни истории Сони, — он, возможно, не совершил бы убийств (он постоянно забывает второе). Если бы у Раскольникова и впрямь было «новое слово» для человечества да впридачу еще и соратники, разделяющие его убеждения, тогда его «преступление» могло бы выглядеть по-другому как для него самого, так и в глазах других. Разумихина утешала мысль, что Раскольников состоял в политической тайной организации. Но у него нет ни нового слова, ни соратников.

Приемы эмоционального запутывания парадоксальным образом привели к возможности постепенного прояснения. Это не так уж и удивительно, как может показаться на первый взгляд. Как замечает

Лэнг по поводу первой стратегии Серля (привлечение внимания к сферам, не совпадающим с тем типом личности, какой другой считает себя), психотерапевты тоже делают это. Итак, встает вопрос, когда это приносит освобождение, а когда нет. Лэнг полагает, что ответ заключается в том, что «терапия в таких случаях связана с рассмотрением исходных предположений, сделанных на основе фантазматических конструкций, которыми поделился пациент. Разобщение должно быть увидено. Однажды увиденное и встреченное лицом к лицу смятение/путаница обращается в конфликт»<sup>17</sup>. Раскольников долго смотрел, но до самого конца так и не встретился лицом к лицу с эмоциональной сопричастностью — и всеми вытекающими из нее последствиями — своего восприятия.

Тот факт, что в финале над Раскольниковым торжествует именно женская точка зрения (даже Порфирию Петровичу дана женская характеристика, привлекается даже видение умершей невесты Раскольникова), может быть интересен для тех, кто заявлял, что в романах Достоевского женщины играют лишь подчиненную роль<sup>18</sup>. Причем торжество женской точки зрения настолько важно, что мы можем, вероятно, почувствовать здесь деконструктивное обращение, которое предвосхищает «Идиота», но которое должно было быть мучительно пережито автором заново в процессе переработки множества черновых набросков.

Достойна внимания в «Преступлении и наказании» и особенность речи персонажей, а именно то, как персонажи цепляются за свидетельство (как правило, это слово других) с тем, чтобы сочинять правдоподобные, но недоказуемые истории, основанные на «психологической» логике, о чем-то для себя жизненно важном. Это верно не только для бесед между Порфирием и Раскольниковым, но по существу и для любого другого персонажа. Катерине Ивановне и Пульхерии Александровне это свойственно в особенности, принятие желаемого за действительное играет для них исключительно важную роль. Роман стимулировал критиков заниматься в точности тем же. Само использование этой стратегии способствует стратегиям сведения с ума других людей. Нигде, однако, не подразумевается, что сам рассказчик подвергается такому же ограничению или что он может воздействовать сходным образом на своих читателей. Эта проблема развивается в следующем романе Достоевского — «Идиот».

### **«БЕСЫ»: СВОДЯ С УМА ОБЩЕСТВО**

Из тактических соображений я намерен миновать следующий главный роман Достоевского и рассмотреть «Идиота» и «Бесов» в обратном порядке. Дело в том, что обсуждение того, какими способами персонажи в «Преступлении и наказании» сводят друг друга с ума, естественным образом влечет за собой, вынося на поверхность, более широкие социальные перспективы и скрытые значения таких стратегий. Такими вопросами, я думаю, лучше всего заниматься в связи с «Бесами», чей социальный размах больше, чем социальный размах любого другого романа Достоевского, и где иерархия, выраженная на языке религии, общества, литературных форм или даже телесных функций, представляется в наиболее резкой форме и наиболее откровенно подвергается угрозе обвала.

Петр Верховенский прямо признает своей целью вызвать этот обвал, подорвать основания нравственности и государства, довести все до полного краха и сломать вдребезги при помощи политического действия.

### **Карнавал и скандал: некоторые теоретические соображения**

Не вызывает сомнений, что роман в целом, а главы, посвященные «празднику», в особенности, располагают к анализу с точки зрения бахтинской концепции карнавала. В то же время, однако, праздник не является чистым образцом карнавала как такового. Бахтин в своей книге о Рабле говорит:

«В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную от-

мену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу»<sup>1</sup>.

Праздник в «Бесах» отнюдь не воспринимается его организаторами как карнавал. Напротив, он задуман в качестве официального. Его вырождение в карнавал, и именно оно, делает его скандальным, будучи мерилом того, до какой степени вышестоящие в социальной иерархии чины потеряли контроль над нижестоящими. Подлинная же функция карнавала состоит, по-видимому, наоборот, в том, чтобы обеспечивать контролируемый предохранительный клапан для подавленных желаний низших, относительно официальной культуры, слоев общества. Уже обращалось внимание на то, что европейский карнавал в своих исторических формах проявлял иные характерные особенности, которые утопическая и ностальгическая версия Бахтина адекватно не объясняет<sup>2</sup>, но нас здесь это не должно занимать, поскольку я не собираюсь анализировать «Бесы», опираясь непосредственно на понятие карнавала. Упоминая его, я лишь хочу подчеркнуть, что карнавал— это привилегированный локус того, что Бахтин называет карнавальную «эксцентричность» (позволение социально подавленным сторонам человеческой природы раскрыться и выразиться) и «мезальянсом»:

«В карнавалы контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.»<sup>3</sup>.

В карнавале правила социальной сплоченности (благопристойность, здравый смысл, пиетет, уважение к этикету и социальной иерархии, хорошие манеры, тактичность и так далее) взрываются карнавальными ценностями (вольный фамильярный контакт между людьми вне зависимости от ранга, эксцентричное поведение, карнавалы мезальянсы священного и профанного, высокого и низкого, великого и ничтожного, умного и глупого). Там, где такое поведение ритуализировано (для чего и отводятся специальные случаи), оно может быть социально содержательным и удерживаться в границах приличий. Там же, где оно прорывается спонтанно, оно приводит к релятивизации условностей социального поведения и радикальной путанице, когда люди уже не знают, где они находятся по отношению друг к другу. Сцены скандалов у Достоевского являются по существу групповыми упражнениями по «сведению других с ума».

Ключ к стратегиям, обсуждавшимся в предыдущих главах, кроется в угрозе разоблачения и вынесения на критический суд иногда тайных, но всегда чрезвычайно глубоких желаний, представляющих для субъекта жизненно важный интерес, желаний, которые обычно не могут быть оглашены без смущения или даже хуже того; а также в угрозе, что эти желания будут попеременно то приниматься всерьез, то опошляться или вообще не браться в расчет. Именно эта угроза священному разыграна на широком общественном фоне в «Бесах».

Эта глава — о скандалах у Достоевского; она исследует, каким образом используются разрушительные стратегии с тем, чтобы вызвать разложение той внешней благопристойности, которая связывает социальную группу в единое целое. В мире Достоевского скандалы вспыхивают в ситуациях уже нестабильных, но еще не аморфных, это обычные ситуации, когда сильные, бурные страсти с трудом сдерживаются во имя лоска благопристойности и малейшее качественное изменение (такое, как фактор враждебности, например) может заставить их выплеснуться наружу.

Итак, имеются две совокупности условий, которые мы можем надеяться отыскать у Достоевского: ситуация (а), участники которой потенциально эмоционально неуравновешенны и (б) в которой, следовательно, достаточно введения минимальной дозы отклонения от господствующей нормы общественной благопристойности, чтобы вызвать неустойчивость — особенно если оно (введение) происходит внезапно.

Специальное исследование «внутренней динамики конклава у Достоевского» было проделано Д. К. Дановым<sup>4</sup>, взявшим за основу четыре сцены, по одной из каждого главного романа: поминки по Мармеладову из «Преступления и наказания», афера Бурдовского из «Идиота», сцены, озаглавленные, соответственно, «Премудрый змий» из «Бесов» и «Неуместное собрание» из «Братьев Карамазовых». Для Данова «понятие конклава пробуждает смысл “массовой сцены”, заканчивающейся неизбежным скандалом». Он пишет:

«Нижеследующие пункты послужат тому, чтобы наметить базовую дескриптивную модель, предназначенную обнять эти выдающиеся сцены.

(I) В качестве исходной предпосылки толпа в корне отличных друг от друга индивидуумов, чьи интересы и вздорные характеры обрекают их на столкновение, собирается на что-то вроде встречи.

(II) Один (или более) из этих индивидуумов выступает вперед, дабы заявить о “своих правах”.

(III) Следует описание ранее неизвестных событий, дающее более полную информацию и позволяющее по-иному осмыслить то, что уже известно. С этой целью один (или более) персонаж рассказывает некий реальный или вымышленный эпизод, задача которого — вызвать у конклава неминуемо бурную развязку.

(IV) В довершение всего, в толпе или появляется некто, чтобы все разрешить — как правило самым неожиданным образом — или, если не последует никакого разрешения, эпизод по необходимости будет генерировать дальнейшее действие до тех пор, пока вопрос наконец не разрешится. Если необходимая информация утаивается (или не поспевает вовремя), эпизод в конце концов разражается настоящей драмой».

Данов добавляет:

«В качестве предварительного наблюдения следует отметить, что в каждом из этих случаев есть исходно установленное противостояние между заявленной с самого начала ложью и истиной, которой еще только предстоит раскрыться. Представленная в форме прямого высказывания ложь впоследствии — если не тотчас — встречается лицом к лицу с истиной, которая сама выявляется с последующим развитием романа»<sup>5</sup>.

Хотя Данов и раскрывает некоторые общие, присущие всем четырём эпизодам черты, не думаю, чтобы он в целом удовлетворительно объяснял сущность скандала. Описываемая им структура — основанная на ложных претензиях, публично разоблачаемых как ложные — это, конечно, рецепт скандала, но она не затрагивает того, что наиболее характерно в обращении с этим мотивом у Достоевского. Знаменательно, что изложение Дановым поминок по Мармеладову не досчитывается ссылки на поведение гостей (кроме Лужина, Лебезятникова и Раскольниковова, в связи с их ролью в примыкающем эпизоде, когда они оспаривают истинность обвинения Сони в краже) или на изгнание Катерины Ивановны с детьми на улицу. И все то, что в эпизоде Лужина с Соней способствует подрыву благопристойности, Данов не упоминает.

Сходным образом усечено и его изложение второй сцены, а по поводу третьей он вынужден признать, что «истина» откладывается вплоть до «Исповеди» Ставрогина (которая была фактически исключена из опубликованного текста). В таком случае, может показаться, что фактическое обнародование «истины» не является неотъемлемой частью сцены скандала. В связи с последней сценой Данов

сообщает, что «в сущности, понадобится весь роман, чтобы выяснить, где истина, а где ложь»<sup>6</sup>. Можно усомниться, да еще как, выясняется ли «истина» на деле вообще, особенно в романе, лишенном «Исповеди» Ставрогина.

Данов уклоняется от проблемы относительности и ускользания «истины», данной во множественном числе версий с различной степенью правдоподобия. Правда, он может парировать, что его интересует структура конклава, а не природа скандала. Тем не менее, он, кажется, отсекает себе этот путь к отступлению, намекая вскользь, что существуют некая (неисследованная) связь между массовой сценой и скандалом. Что ж, посмотрим пристальнее, сконцентрировав внимание на двух сценах из «Бесов».

Среди наиболее важных оппозиций у Достоевского выделяется оппозиция между общественной благопристойностью (включающей в себя взаимное подтверждение историй, публично измышляемых людьми с целью сохранить самоуважение) и сплетней (историями, которые рассказываются людьми за спиной друг друга). Мы уже видели, насколько сокрушительной может быть ситуация, когда люди открыто, в лицо отказываются подтвердить чей-то лестный, но вымышленный образ «я», а вместо него утверждают неприязненный и унижительный. Унижительна может быть и та ситуация, когда вопреки чьим-то тайным чаяниям другие ошибочно (или вероломно) подтверждают ложный образ, который проецирует этот некто (например, генерал Иволгин и Мышкин).

В большинстве произведений Достоевского существуют, конечно же, впечатляюще разработанные сцены скандалов, и безусловно — во всех его главных произведениях. Я выбрал здесь «Бесов» потому, что кроме «личных» скандалов здесь описывается скандал на уровне провинциального общества в целом. Центром этого откровенно гнусного и размашистого скандала является праздник. Значительно, что русское слово «праздник» обозначает разом весь спектр событий, выходящих из будничного ряда: от религиозного праздника и каникул — до юбилея и дня рождения. Ясно, таким образом, что праздник может включать в себя и элемент карнавала в бахтинском смысле.

Сначала давайте пристальнее всмотримся в более интимную сцену, ту, что озаглавлена «Премудрый змий», где действие судорожными толчками движется, как кажется, к раскрытию некой скандальной тайны, направляемое тем, что Барт называет герменевтическим кодом. Словно бы делается всеобщая бессознательная попытка отшелушить слои разноречия (слово других людей, истории, рассказываемые ими друг о друге и о самих себе, жанровые клише и так далее) и обнаружить ответ на лежащую

в основе всего загадку. Мотивы персонажей, разумеется, весьма различны, к тому же имеется уравновешивающий импульс, волнующий всех, а именно — импульс достичь цели с минимальным ущербом для их чувства собственного достоинства. В том, что некоторых персонажей, похоже, не заботит это соображение (например, Марью Тимофеевну и Дашу), есть свои плюсы и минусы для тех, кто в высшей степени озабочен своей репутацией.

Результат этих конфликтующих побуждений — постоянная торговля за положение и постоянная перегруппировка между протагонистами.

## Премудрый змий

### ОБСТАНОВКА

Обстановка такова, как ее очерчивает Данов: сцена населена несколькими персонажами, которые, скорее всего, склонны, намеренно или ненамеренно, сделать что-то, чтобы вывести друг друга из себя и нарушить благопристойность.

События разворачиваются на территории Варвары Петровны Ставрогиной, налагая определенные формальные обязательства на нее как на хозяйку и на других как на ее гостей. Сохранение внешней благопристойности так, как она ее понимает (т. е. в поддержку своего образа «я» как превосходящего всех остальных в социальной иерархии), исключительно важно для Варвары Петровны, что она подчеркивает своим снисходительным и надменным обращением с женой губернатора незадолго до начала сцены. Но она готова рискнуть и даже нарушить благопристойность, лишь бы разрешить загадку, лежащую в основе потенциально сокрушительных для нее слухов о сыне.

Несмотря на довольно простую терминологию, при помощи которой некоторые психиатры изъясняются по поводу расхождения между подлинным «я» и ложным образом «я», понятие образа «я» в действительности далеко не так просто. Так или иначе, ясно, что все главные персонажи Достоевского создают образ (в иных случаях более чем один образ) себя, который они (и читатели) способны распознать как в каком-то смысле ложный, не подлинный или неполный. В некоторых случаях лицедейство становится второй натурой, но все же может быть разоблачено. Поскольку функция таких индивидуальных стратегий состоит в том, чтобы защитить индивидуумов от страха и помочь им в исполнении социальных ролей, поднимающих чувство собственного достоинства, подрыв этих стратегий может

иметь сокрушительные последствия. Варвара Петровна и Степан Трофимович Верховенский вложили огромное количество эмоциональной энергии в свои социальные роли (гранд дамы и преследуемого либерального мыслителя), которые при сложившихся обстоятельствах оказываются в высшей степени уязвимы.

Почва уже была подготовлена намеками, изменчивым общественным мнением, неестественной импульсивностью, взрывами эмоций, истериками: обычно невозмутимая, Варвара Петровна вскрикнула «совершенно как в испуге и побледнела. (Все тогда это заметили, но не поняли...)»<sup>7</sup>; в карете она сидит «как будто в каком-то магнетическом сне»<sup>8</sup>. Нам неоднократно сообщается о смертельной бледности ее лица и о переполошенном виде Степана Трофимовича.

Социальная благопристойность включает в себя предварительное взаимное подтверждение образов «я» в той мере, в какой они согласуются с собирательным образом респектабельности, господствующим в группе, и настолько, насколько они совместимы друг с другом. Но существуют и такие образы «я», которые не согласуются, которые вряд ли могут согласовываться и которые призваны по той или иной причине не подтверждать образ «я» других. Вводный раздел первой части пятой главы — это классическая для Достоевского сцена, в которой конфликтующие эмоции полудюжины персонажей сплетаются в интерактивную паутину.

Никто не уверен в том, где он стоит по отношению к другим. Явно слабоумная и социально неуместная девушка тревожит респектабельную хозяйку, уже раздраженную Степаном Трофимовичем; они по очереди и одновременно досаждают ей и смущают ее. Варвара Петровна посылает за Дашей, несмотря на нездоровье девушки. Тем временем ей уже стало ясно, что «все что-то знают и между тем все чего-то трусят и уклоняются пред ее вопросами, хотя что-то скрыть от нее»<sup>9</sup>.

Это первая ось, вокруг которой строится драма: скрывание «ужасной истины» или «ужасного слуха» от того, на чье положение в обществе они оказывают наибольшее влияние, тем самым увеличивается разрыв между публичной «истиной» социальной благопристойности и ниспровергающей «истиной» злостной сплетни. Чем больше смятение, тем больше вероятность того, что произойдет просачивание низшей сферы в высшую.

Тем временем появляется Прасковья Ивановна, точно сорвавшаяся с цепи, в сопровождении Маврикия Николаевича, несчастного жениха Лизы. Лиза, «вся <...> под властью какого-то другого могучего впечатления», грозит совершить что-нибудь неловкое с социальной точки зрения, она уже вела себя как сумасшедшая рядом

иметь сокрушительные последствия. Варвара Петровна и Степан Трофимович Верховенский вложили огромное количество эмоциональной энергии в свои социальные роли (гранд дамы и преследуемого либерального мыслителя), которые при сложившихся обстоятельствах оказываются в высшей степени уязвимы.

Почва уже была подготовлена намеками, изменчивым общественным мнением, неестественной импульсивностью, взрывами эмоций, истериками: обычно невозмутимая, Варвара Петровна вскрикнула «совершенно как в испуге и побледнела. (Все тогда это заметили, но не поняли...)»<sup>7</sup>; в карете она сидит «как будто в каком-то магнетическом сне»<sup>8</sup>. Нам неоднократно сообщается о смертельной бледности ее лица и о переполошенном виде Степана Трофимовича.

Социальная благопристойность включает в себя предварительное взаимное подтверждение образов «я» в той мере, в какой они согласуются с собирательным образом респектабельности, господствующим в группе, и настолько, насколько они совместимы друг с другом. Но существуют и такие образы «я», которые не согласуются, которые вряд ли могут согласовываться и которые призваны по той или иной причине не подтверждать образ «я» других. Вводный раздел первой части пятой главы — это классическая для Достоевского сцена, в которой конфликтующие эмоции полудюжины персонажей сплетаются в интерактивную паутину.

Никто не уверен в том, где он стоит по отношению к другим. Явно слабоумная и социально неуместная девушка тревожит респектабельную хозяйку, уже раздраженную Степаном Трофимовичем; они по очереди и одновременно досаждают ей и смущают ее. Варвара Петровна посылает за Дашей, несмотря на нездоровье девушки. Тем временем ей уже стало ясно, что «все что-то знают и между тем все чего-то трусят и уклоняются пред ее вопросами, хотя что-то скрыть от нее»<sup>9</sup>.

Это первая ось, вокруг которой строится драма: скрывание «ужасной истины» или «ужасного слуха» от того, на чье положение в обществе они оказывают наибольшее влияние, тем самым увеличивается разрыв между публичной «истиной» социальной благопристойности и ниспровергающей «истиной» злостной сплетни. Чем больше смятение, тем больше вероятность того, что произойдет просачивание низшей сферы в высшую.

Тем временем появляется Прасковья Ивановна, точно сорвавшаяся с цепи, в сопровождении Маврикия Николаевича, несчастного жениха Лизы. Лиза, «вся <...> под властью какого-то другого могучего впечатления», грозит совершить что-нибудь неловкое с социальной точки зрения, она уже вела себя как сумасшедшая рядом

с церковью. Марья Тимофеевна, которая, по утверждению Лизы, исторически смеялась в карете, находится в центре всеобщего внимания: она — ключ к разгадке, грозящей достоинству Варвары Петровны и ее престижу. Прасковья Ивановна Дроздова — на ножах с Варварой Петровной; по причинам, которые не совсем ясны, она полна решимости наброситься на Варвару Петровну при первой же возможности.

Вторую ось драмы составляет импульс, затрагивающий также и других: Прасковья Ивановна, наконец, приготовилась *открыто справиться* о «семейном скандале», который, судя по всему, у всех на уме.

## ОСЛОЖНЕНИЕ

Они начинают ссориться и провоцировать друг друга. Сначала Прасковья Ивановна вроде бы задалась целью перевернуть господствующую иерархию. Еще со времен пансиона Варвара Петровна неизменно помыкала ею. Но на деле первые же признаки слабости со стороны Варвары Петровны вызывают у Дроздовой чувство вины и раскаяние, и нормальные взаимоотношения незамедлительно восстанавливаются. Равновесие между образом «я» в собственных глазах и глазах других настолько шатко, так висит на волоске, что грозит нарушиться при малейшем лишнем движении. Прасковья Ивановна обвиняет Варвару Петровну в том, что та впутывает в свой домашний скандал Лизу. Лиза язвительно отвечает, что она пришла по собственной воле «узнать историю этой несчастной» (Марьи Тимофеевны, «хромоножки»). Прасковья Ивановна обвиняет Варвару Петровну в страхе перед мнением света. Все, кажется, уже слышали о скандале, а Даша, по-видимому, даже замешана в передаче каких-то денег. Прасковья Ивановна и, в свою очередь, Варвара Петровна признают, что получали анонимные письма, спрягающие Ставрогина с «хромоножкой».

Варвара Петровна пытается помириться с Прасковьей Ивановной и в то же время вновь подтвердить свое превосходство. Хотя она и пережила страх и другие в высшей степени неприятные чувства, она ни разу не уронила своего достоинства. Но и она, наравне с другими персонажами, уже включилась в перманентную перегруппировку отношений.

По ее настоянию впускают Лебядкина. Это не тот человек, которого можно принять в обществе. Он один из тех шутов Достоевского, чья особая функция — вульгарно пародировать респектабельность и одновременно ее подрывать. Можно вспомнить второсте-

пенных шутов на поминках в «Преступлении и наказании»; у Настасьи Филипповны был Фердыщенко; Келлер и Лебедев играли эту роль по отношению к Мышкину; Федор Карамазов собственной персоной исполняет ее в келье Зосимы. Наиболее скандально в поведении большинства из них то, что они актерствуют вызывающе нарочито, делая это бестактно или с полным отсутствием вкуса. Описание Лебядкина заслуживает того, чтобы быть процитированным хотя бы частично:

«Я как-то говорил о наружности этого господина: высокий, курчавый, плотный парень, лет сорока, с багровым, несколько опухшим и обрюзглым лицом, со вздрагивающими при каждом движении головы щеками, с маленькими, кровяными, иногда довольно хитрыми глазками, в усах, в бакенбардах и с зарождающимся мясистым кадыком, довольно неприятного вида. Но всего более поражало в нем то, что он явился теперь во фраке и в чистом белье. “Есть люди, которым чистое белье даже неприлично-с”, как возразил раз когда-то Липутин на шутливый упрек ему Степана Трофимовича в неряшестве <...> Он уже опять заходил по комнате. Признак этих людей -- совершенное бессилие сдерживать в себе свои желания; напротив, неудержимое стремление тотчас же их обнаружить, со всею даже неопрятностью, чуть только они зародятся. Попав не в свое общество, такой господин обыкновенно начинает робко, но уступите ему на волосок, и он тотчас же перескочит на дерзости»<sup>10</sup>.

В одном пассаже рассказчик сводит воедино наблюдения за реакциями главных персонажей, сосредоточенных сейчас на Лебядкине:

«Капитан уже горячился <...> Правда, едва ли он был совсем трезв; тут сидела тоже Лизавета Николаевна, на которую он не взглянул ни разу, но присутствие которой, кажется, страшно кружило его. Впрочем, это только уже предположение. Существовала же, стало быть, причина, по которой Варвара Петровна, преодолевая отвращение, решила выслушивать такого человека. Прасковья Ивановна просто тряслась от страха, правда не совсем, кажется, понимая, в чем дело. Степан Трофимович дрожал тоже, но, напротив, потому что наклонен был всегда понимать с излишком. Маврикий Николаевич стоял в позе всеобщего оберегателя. Лиза была бледненькая и, не отрываясь, смотрела широко раскрытыми глазами на дикого капитана. Шатов сидел в прежней позе; но что страннее всего, Марья Тимо-

феевна не только перестала смеяться, но сделалась ужасно грустна. Она облокотилась правою рукой на стол и длинным грустным взглядом следила за декламировавшим братцем своим. Одна лишь Дарья Павловна казалась мне спокойною»<sup>11</sup>.

Между двумя женщинами что-то не ладится: в глазах Лизы мелькают нескрываемая ненависть и презрение к Даше; Лебядкин же, чье присутствие обещает возможность прояснения, попросту всех мистифицирует и сбивает с толку.

### КРИЗИС И РАЗВЯЗКА

Немного спустя появляется Петр Степанович Верховенский, эксцентричный молодой человек, которого ничто, судя по всему, не может смутить. Он тоже изображает шута, но исключительно холерного, образованного, убедительного в своем красноречии и сознательно использующего свое шутовство как технику создания беспорядка. Вскоре становится ясно, что он угрожает образу «я» своего отца в глазах Варвары Петровны, равно как и общества, и отказывается сочувственно отвечать на сентиментальное актерствование Степана Трофимовича, ставшее его второй натурой.

Затем неслышно входит Ставрогин. Его лицо похоже на маску. Его мать, импульсивная в критические моменты, ставит вопрос ребром. Ставрогин не отвечает, уклоняется от вопроса, направившись к Марье Тимофеевне и внушая ей, что та должна помнить, что она не жена ему. Он мучает не только свою мать, ждущую прямого ответа, но и Шатова, который верит, что он, более чем кто-либо другой, выше социального лицемерия.

После их ухода воцаряются неразбериха и гвалт, и вновь рассказчик старается представить отчет о реакции каждого:

«Я немножко забыл теперь, как это все происходило тогда по порядку, потому что вышла сумятица. Воскликнул что-то Степан Трофимович по-французски и сплеснул руками, но Варваре Петровне было не до него. Даже пробормотал что-то отрывисто и скоро Маврикий Николаевич. Но всех более горячился Петр Степанович; он в чем-то отчаянно убеждал Варвару Петровну, с большими жестами, но я долго не мог понять. Обращался и к Прасковье Ивановне и к Лизавете Николаевне, даже мельком сгоряча крикнул что-то отцу, — одним словом, очень вертелся по комнате. Варвара Петровна, вся раскрасневшись, вскочила было с места

и крикнула Прасковье Ивановне: “Слышала, слышала ты, что он здесь ей сейчас говорил?” Но та уж и отвечать не могла, а только пробормотала что-то, махнув рукой. У бедной была своя забота: она поминутно поворачивала голову к Лизе и смотрела на нее в безотчетном страхе, а встать и уехать и думать уже не смела, пока не подымется дочь. Тем временем капитан, наверно, хотел улизнуть, это я подметил»<sup>12</sup>.

Петр Степанович постоянно пренебрегает принятыми правилами поведения, однако, нащупав слабое место Варвары Петровны, ухитряется ввести ее в заблуждение, льстя ее самолюбию и репутации. Она успокоена; благородство сына вновь восстановлено в ее глазах. У Варвары Петровны, разумеется, есть представление не только о самой себе, но и о тех, кто обитает в зоне ее влияния, образы, которые они должны оправдать, и с которыми должны согласиться другие. Она не простит, если они, как Степан Трофимович, разочаруют ее. Теперь, благодаря Петру Степановичу, у нее есть другая, совместимая с предыдущей «история», чтобы лестным для себя образом объяснить новые, потенциально губительные для нее факты. Но отныне Петр Степанович полностью держит ее в руках, поскольку, зная, что все это — его вымысел, может при желании развеять иллюзию.

Наконец, возвращается Ставрогин. Он выглядит веселым. С Лизой вновь приключается истерика. Ставрогин допускает бестактность, преждевременно поздравляя Дашу с помолвкой, и Петр Степанович всласть пользуется случаем, вновь принимаясь унижать отца, разглашая все его самые интимные мысли, конфиденциально поверенные в частных письмах. Это повод для настоящего огорчения его отца. Только что с помощью обмана замяв один скандал, Петр Верховенский теперь намеренно раздувает другой. Хотя его душевные излияния по видимости «истинны», Петр Степанович играет роль. Развязка не заставляет себя долго ждать: Шатов неожиданно дает пощечину Ставрогину. Ставрогин сдерживает себя нечеловеческим усилием воли, его образ не пострадал. Лиза кричит и падает в обморок.

## Анализ

Это краткое описание очень сложной и запутанной ситуации демонстрирует со всей очевидностью две вещи. Первое, что скандал заключается в чередующихся друг за другом вызовах (которые достигают кульминации в пощечине Шатова) по отношению к эмоционально нагруженным обманам, фикциям и актерствованию, кото-

рые образуют паутину социальной благопристойности. Когда эта паутина «лжи», хотя бы даже мимолетно, изобличается, представляя тем, что она есть на самом деле, или цинично и откровенно используется так, чтобы обнаружились аспекты «реальности», не совпадающие с миром, который персонажи или группа хотят признать, тогда и возникает скандал. «Требование прав», пусть и выдаваемое за отстаивание истины, может оказаться на чем иным, как альтернативной фикцией. Там, где оно имеет место, его значение прозрачно: это протест того, кто остался вне игры или получил в ней маргинальную роль; вне игры, цель которой — удержать все в равновесии посредством вымысла, успокаивающего большинство, в особенности доминирующих членов группы.

Противопоставление «лжи» и «истины» здесь, стало быть, не главное. Истина, как она открывается в «Исповеди» Ставрогина, выглядела бы, наверное, так, что Ставрогин действительно женился на Марье Тимофеевне в Петербурге, причем по низким мотивам (хотя как мы можем быть уверены, что это тоже в свою очередь не вымысел или не фиктивная версия истины?). Читатель, приступающий к «Премудрому змию» со знанием этого, будет читать главу совершенно иначе, чем тот, кто не обладает таким знанием. К тому же важно помнить, что в течение десятилетий читатели Достоевского были лишены этой информации: пусть и существовавшая в нескольких черновых вариантах, но содержащая исповедь глава ни разу не была включена ни в одно прижизненное издание Достоевского. Следовательно, относится ли вообще эта «информация» к делу? Разве читатель не оставлен без «истины», которая категорически опровергала бы противостоящие «фикции»? Это, конечно, не означает, будто степень истинности и вариации в мотивах нельзя различить в речи персонажей и рассказчика. Я лишь хочу сказать, и мы еще раз коснемся этого в свое время, что в описании эмоциональных состояний у Достоевского налицо все возрастающая расплывчатость. Здесь, в то время как существование истины принимается как нечто само собой разумеющееся рассказчиком, пишущим в реалистической манере и верным здравому смыслу, ее доступность оказывается все более и более проблематичной.

Второй момент заключается в том, что в «респектабельную» ситуацию вводятся предметы разговора или фигуры, по определению неспособные отвечать критерию респектабельности. Отправляясь от коммуникативной модели, предложенной Якобсоном, мы можем отметить отклонения от норм респектабельности на всех нижеперечисленных уровнях: в самих сообщениях; в манере вести себя у отправителя и получателя; в контексте (безотноси-

тельно, имеем ли мы в виду непосредственный социальный контекст и то, как атмосфера светского салона вырождается и обесценивается под влиянием сил, местом действия которых она является, либо, в качестве альтернативы, референциальный контекст чьего-либо слова); в коде (лингвистический регистр) и даже временами в коммуникативном контакте (например, «басня» Лебядкина).

Таким образом, суммируя, мы можем сказать, что скандал в мире Достоевского может возникнуть тогда, когда имеется радикальная угроза благопристойности. Благопристойность — это социальный механизм по поддержанию установленных властных взаимоотношений внутри социальной группы посредством системы историй, рассказываемых людьми о самих себе и о других с целью сохранить равновесие и сплоченность группы относительно как своих частей, так и внешнего мира. Отношение этих историй к событиям, которые они хотели бы поведать, крайне изменчиво, они часто принимают вид, напоминающий стереотипы, заимствованные из культурной традиции. Прямые атаки на установленную господствующую иерархию в рассмотренной нами сцене предпринимаются с разных точек: Прасковьей Ивановной (готовой нападать при первой же возможности и уверенной, что у Варвары Петровны есть основания ее бояться); Лебядкиным (исполненным решимости защищать некие туманные «права», но умалчивающим, какие именно); Марьей Тимофеевной (благодаря ее эксцентричности и непредсказуемости с точки зрения принятых норм); писателем анонимных писем; Петром Верховенским (устраняющим сомнения по поводу Ставрогина единственно для того, чтобы через секунду поколебать репутацию своего отца); и Шатовым (глубоко возмущенным тем, что Ставрогин, по всей видимости, не готов отважиться перешагнуть через благопристойность во имя высшей истины, и публично бьющим его по лицу). Лиза, угрожающая истерическим припадком, играет в ту же игру. Фактически, сцена и завершается ее криком и обмороком.

Но каждая из главных атак и каждое оборонительное действие влекут за собой модификацию историй, рассказываемых людьми друг о друге. Это легко показать на примере Варвары Петровны и ее сына. Глава начинается с того, что Варвара Петровна пребывает в ужасе, потому что не в состоянии включить Марью Тимофеевну в приемлемую для нее историю, затрагивающую ее сына, и все-таки знает, что истории, в которые посвящены другие люди и которые они открыто рассказывают, требуют именно этого. С ее точки зрения, этого надлежит достичь так, чтобы ее престиж в обществе радикально не пострадал; напротив, если возможно, то

увеличить его. Но понятно, что разразился кризис и все может быть потеряно. В фрустрацию ее вводит то, что она все еще не может выяснить точно, что говорят другие люди. Она рискует, приглашая «невозможного» Лебядкина в свою гостиную при полном стечении публики, но ей не удается ничего от него выведать. В конце концов, когда прибывает ее сын, она задает ему вопрос в лоб: женат ли он на Марье Тимофеевне? Он обходит вопрос, оставляя Петра Степановича пространно объяснять, что все это одно только чудачество со стороны Ставрогина и ни о какой женитьбе не может быть речи.

Воображение Варвары Петровны работает с бешеной энергией: ей этого мало, хотя она и благодарна за помощь. Теперь она преобразует историю, и ее сын выходит из нее уже не принцем Гарри, а неким Гамлетом, у которого никогда не было ни Горацио, ни Офелии, человеком, наделенным высоким чувством сострадания, способным на благородные и священные порывы. Что ж, Петр Верховенский имел в виду не совсем это, но он рад посеять иллюзию этого.

У Варвары Петровны, конечно же, есть истории о всех своих близких, и посмей они только разочаровать ее, им придется заплатить за это дорогой ценой. Петр Степанович немедленно принимается за демонтаж уже поколебленного образа своего папеньки.

Излишне говорить, что он мастерски владеет приемами «сведения людей с ума». Эта сцена полна ими, правда, акцент здесь падает на широкое социальное полотно, но не упускается и индивидуальный уровень. В случае первой стратегии, например, мы имеем дело не просто со сферами личности, но со сферами социального опыта, создаваемыми субъектами смутно и не совпадающими с тем миром, к которому, как им хотелось бы верить, они принадлежат. Так обстоят дела со слухами и намеками, которые Варвара Петровна неоднократно слышит о своем сыне. И Лебядкин, и Петр Степанович, оба применяют шестую стратегию: переходя от одной темы к другой, сохраняя при этом один и тот же эмоциональный настрой (вопросы жизни и смерти обсуждаются в той же манере, что и самые тривиальные происшествия). Но самая характерная стратегия Петра Степановича — это вариант третьей стратегии: попеременно возбуждать субъекта и подвергать его фрустрации. В беседе с Варварой Петровной он заявляет:

«Это вроде как в религии: чем хуже человеку жить или чем забитее или беднее весь народ, тем упрямее мечтает он о вознаграждении в раю, а если при этом хлопочет еще сто тысяч священников, разжигая мечту и на ней спекулируя, то... я понимаю вас, Варвара Петровна, будьте покойны»<sup>13</sup>.

Петр Степанович выказывает себя мастером подводить фундамент под мечты окружающих, и это дает ему в руки грозное оружие, ибо тем самым он занимает удобную позицию, чтобы выбить почву у них из-под ног, разрушить их мир и оставить их, дезориентированных и деморализованных, совершенно ни с чем. Это сродни стратегии предлагать, а потом отнимать любовь. Он уже показал, как искусно умеет склонять людей к тому, чтобы те обнажили перед ним свои души, выставляя на всеобщее обозрение заветные мечты и иллюзии. Другими словами, он возбуждает их эмоционально (стратегия вторая), а они действительно стремятся к удовлетворению — тем самым навлекая несчастье на свою голову. Выбирая этот курс, он может затем обрушиться на них с разновидностью восьмой стратегии, виня их в вызванной ими же самими катастрофе:

«— Не кричи, пожалуйста, — замахал Ригге руками, — поверь, что все это старые, больные нервы, и кричать ни к чему не послужит. Скажи ты мне лучше, ведь ты мог бы предположить, что я с первого шага заговорю: как же было не предупредить?»<sup>14</sup>.

Но у молодого Верховенского есть ахиллесова пята: он тоже склонен питать иллюзии и преклоняться перед героем. Оставшаяся часть романа демонстрирует результат.

## Праздник

Эпизод «Праздник» выстраивается на протяжении примерно ста пятидесяти страниц, а в середине его должна была бы быть «Исповедь» Ставрогина. Взяв за основу предшествующий анализ, теперь достаточно будет вкратце очертить его общий план.

Как уже было упомянуто выше, здесь имеется специальный агент, раздувающий скандал — правда, он не всегда полностью контролирует или даже понимает события, однако ему удается спровоцировать желаемый результат. Петр Степанович сам является жертвой иллюзии своего успеха (например, в надежности его успокаивающего воздействия на губернатора фон Лембке или в утверждении Ставрогина в образе Царевича), но прежде всего он — знаток в разрушении образов и иллюзий других людей и того способа, каким общество старается удержать их в равновесии. Вспомните иллюзии, питаемые губернатором фон Лембке и его женой, Кармазиновым и старшим Верховенским.

Выпадающие из этого равновесия обычно отправляются в категорию отклоняющихся от нормы, сволочей или даже сумасшедших,

им отводится лишь маргинальная роль. Но в смутные времена они могут угрожать стабильности величественного здания; именно таких маргинальных типов расшевелил и теперь подначивает Петр Степанович. При рассмотрении «Двойника» я уже отмечал, как на уровне индивидуальной психологии маргинальное может стать центральным; тот же самый феномен со всей очевидностью проступал в «Записках из подполья» на идеологическом уровне. Теперь, в «Бесах», это всепоглощающее уничтожение центрального маргинальным переносится в социальный план.

Второй тактический ход — подвести фундамент под надежды людей и подкопаться под него, заставив бояться необоснованных слухов. Через слухи, или публичное мнение, они ближе всего соприкасаются с истиной, и это поддерживает их на плаву до тех пор, пока не лопнет мыльный пузырь. Можно вспомнить утрату веры в свои убеждения самого Ставрогина: «... Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует»<sup>15</sup>.

Третья стратегия (вариант стратегии шестой) — нагнетание атмосферы недифференцированного легкомыслия среди «ответственных» членов общества, которое подрывает порядок, глумится над священным и не делает различия между возвышенным и пошлым, хорошим и злым, между ситуациями, дающими повод для юмора и вызывающими к состраданию. Поощряется склонность людей издеваться над несчастьями других. Отметим эскапады распущенной молодежи, глумление над женой офицера, над книгоношей, торгующей Евангелием, эпизод с мышью за стеклом ограбленной иконы, самоубийство и посещение юродивого. Достоевский увязывает это с отрывком из Апокалипсиса: ибо ты ни холоден, ни горяч; критики — со Ставрогиным, потерявшим представление о разнице между отвратительным и прекрасным. Использование этой стратегии приобретает размах чуть ли не эпидемии. Именно так Юлия Михайловна фон Лембке и поступает со своим мужем: она уговаривает его делать вещи почти что незаконные, поднимая в то же время шум из-за пустяков.

Четвертый прием, и в нем Петр Степанович преуспел, мы уже наблюдали: втереться в чье-либо доверие, вызнать сокровенные идеалы, соблазнить, заставив эмоционально раскрыться, а затем облить презрением — между прочим, это было первой стратегией, использованной Голядкиным-младшим против Голядкина-старшего, и так же поступил «подпольный человек» с Лизой. Выгодно делать это на публике и перед теми людьми, которые наслаются унижением жертвы, бросая по возможности вызов общепринятым иерархиям и поощряя непочтительность к авторитету (будь то отец

или провинциальная администрация). А также непочтительность к тому, чем люди дорожат всем сердцем и в связи с чем чувствуют себя уязвимыми. Можно вспомнить бесцеремонное обращение Петра Степановича с рукописями фон Лембке и Кармазинова, а также — с любовной перепиской своего отца. Петру Степановичу хотелось довести отца до отчаяния, сообщает рассказчик. Под конец старик доведен до того, что театрально проклинает своего сына, который еще более откровенно смеется ему в лицо. Оба фон Лембке исключительно податливый материал для этой техники. Юлия Михайловна убеждена, что ее миссия — спасти молодое поколение добрым с ним обхождением; она абсолютно слепа ко всем свидетельствам краха этой стратегии, тогда как все остальные уже ждут катастрофы.

К этому приему примыкает подрыв (хотя бы даже кратковременный) доверия людей друг к другу. Вспомним недоверие, посеянное Петром Степановичем между Варварой Петровной и его отцом, приведшее наконец к разрыву, когда Варвара Петровна под влиянием сына изрекает идеи Чернышевского.

Чем не блестящая махинация, чем не план? Что может быть лучше, чем собрав все это вместе, сговориться организовать грандиозное, официальное торжество, в котором каждый должен знать «свое место», с по-своему понятыми правилами поведения и приличий, со своими иллюзиями (в которые будет вложено огромное количество эмоций да и просто денег), а потом сорвать его, дав волю агентам распада. В этом событии объединены как частные судьбы (последние слова миру Кармазинова и Степана Трофимовича; карьера и психическое здоровье губернатора и участь его честолюбивой и недалекой супруги; будущее бесчисленных бедных семей, размечтавшихся и заложивших свои вещи, чтобы только принять участие в торжестве, обернувшемся настоящим бедствием для всех заинтересованных в нем); так и общественные дела (социальная жизнь — бунты, поджог, чума, эпидемии, политическая подрывная деятельность — все это составляет фон и подоплеку).

В ситуацию, отмеченную, как правило, ритуальным почтением и благопристойностью, Достоевский вводит силы противоположного характера, которые в конце концов и одерживают верх: вовлекаются люди низшего сорта, они осуждают и зубоскалят там, где им следует быть скромными и почтительными; шуты вносят замешательство. Вновь вступают в игру слухи: ожидания валтасарова пира с треском проваливаются, когда в итоге не появляется даже буфета. Тут и карикатуры на разоренных подписчиков, и памфлеты на предполагаемых бенефициариев («гувернанток»; Столлибрасс и Уайт отмечали, что карнавал делает посмешищем не только сильные, но и слабые группы)<sup>16</sup>, царит атмосфера всеобщей ненависти к главно-

му организатору. Без лишних слов ясно, что если в чем-нибудь произойдет хоть малейший сбой, последует неконтролируемый взрыв негодования. Запруда переполнена до краев, и все преграды готовы лопнуть.

Индивидуально, и в более широком социальном контексте, персонажи доводятся перед лицом друг друга до того, что Лэнг называет «несостоятельным положением». Выхода нет, нет возможности фабриковать облагораживающие истории, которые восстановили бы внешнюю благопристойность и примирили бы прошлые репутации и взаимоотношения с настоящими событиями. Неизменные усилия фон Лембке не раздражать супругу излишней строгостью — на фоне неприкрытого бесстыдства Петра Степановича — являют собой маленький, но важный пример таких попыток примирить непримиримое.

Разумеется, в известном смысле вся затея чудовищно утрирована, но в другом — это безусловный шедевр, и в центре всего, опять же, старая проблема, которой мы систематически занимались с самого начала: равновесие между идеальным образом «я» и подтверждающими или неподтверждающими взглядами других, а также та легкость, с какой это равновесие может быть нарушено. Достижение Достоевского состоит здесь в перенесении индивидуальной психологической проблемы в широкое социальное пространство.

То, что он был мастером изображения крушения, в этом не может быть никаких сомнений. Но у него была и другая цель: найти твердую почву для «живой жизни» по ту сторону манипуляций, кривотолков, иллюзий и условных, светских или новомодных истолкований жизненного опыта — ведь персонажи в «Бесах», как и «подпольный человек», с головой уходят в сочинение историй. Этому замыслу предстояло найти свое выражение в его последнем романе.

Существует еще один уровень, на котором стратегии сведения с ума других используются в этом романе, и который я не обсуждал, но который, без сомнения, не мог не отметить про себя читатель. Это уровень взаимодействия между рассказчиком и читателем. Но я отложил обсуждение этого уровня до следующей главы, где, помимо всего прочего, разберу его в связи с «Идиотом».

### «ИДИОТ»: СВОДЯ С УМА ЧИТАТЕЛЯ

Мы видели, как в «Двойнике» положение рассказчика визави с читателем и героем может послужить причиной сильнейшей фрустрации читателя (за счет реализма «социально данного текста»), и как в «Записках из подполья» рассказчик открыто втягивает читателя в диалог. Этот опыт, наряду с использованием приемов создания эмоционального и перцептуального замешательства, находит новое и оригинальное применение в «Идиоте». Настолько новое и оригинальное, что есть все основания говорить не только о том, что читатель не знает, где он стоит по отношению к тексту, но и о развертывании стратегий сбивания читателя с толку. Эти стратегии присутствовали и в предыдущих текстах, но нигде не были так развиты, как в «Идиоте».

Фактически, роман и ставит, и иллюстрирует проблемы, возникающие при попытке преодолеть разрыв между словом и реальностью. Если это звучит чересчур абстрактно или не ортодоксально (кто спорит, конечно же «Идиот» — роман о судьбе положительно прекрасного человека в Петербурге, или что-то в этом роде), то перепрочтение романа под таким углом зрения, может стать, окажется достаточным, чтобы убедить наиболее скептически настроенного читателя. О трудности выразить адекватно и правдиво не только самые священные истины, но и заурядные повседневные факты, без конца твердят как персонажи, так и рассказчик. И не только частая повторяемость и распространенность делают эту тему самой важной. Ее положение в иерархии проблем обеспечивается тем, что она ставит под вопрос статус самого романа и всех звучащих внутри него голосов.

### Подрывая повествовательный голос

Техника Достоевского по привлечению и удержанию читательского интереса обсуждалась достаточно: суть традиционной аргу-

ментации в том, что читатель захвачен сочетанием риторических и эмоциональных приемов (например, тем способом, на который указано во фрейдистском анализе Элизабет Далтон), и сосредоточивается на том, каким образом рассказчик вызывает у читателя все возрастающие по мере чтения тревогу и беспокойство. Один из способов, каким рассказчик чинит препятствия читателю, состоит в постоянном изменении повествовательных голосов, каждый из которых соответствует различным литературным субжанрам или стилям повседневной речи. Обстоятельное воспроизведение строго обоснованной и хорошо проиллюстрированной аргументации Робин Фьюер Миллер, с которой я согласен по всем основополагающим пунктам, займет здесь слишком много места. Но ее выводы — особенно содержащиеся в третьей и четвертой главах — настолько важны, что без их краткого пересказа не обойтись; я буду возвращаться к ним в процессе своего обсуждения и использовать их в качестве несущей конструкции<sup>1</sup>.

Миллер проводит различие между голосом реального автора (Достоевский), голосом подразумеваемого автора («я», проецируемое автором по ходу письма и придающее тексту смысл) и голосом рассказчика (чья роль — заинтриговать и быть занимательным). Для каждого из них имеется соответствующий читатель (или соответствующий тип читателя); по мере развития романа они расходятся все больше и больше.

Рассказчик, сверх того, принимает несколько различающихся голосов, что необязательно разрушает впечатление об одном рассказчике; в самом деле, его протесты по поводу трудностей повествования придают дополнительный реализм голосу, чьи стратегии время от времени претерпевают изменения в зависимости от темы и зоны персонажа. Миллер различает четыре таких голоса внутри повествования: (1) голос сочувствующего и всезнающего рассказчика; (2) голос, иронически отрешенный от разворачивающихся событий и придерживающийся циркулирующих местных слухов; (3) комический голос ограниченного ума, повествующий что-то в духе бульварного романа; и (4) готический голос, использующий приемы случайных разоблачений и нагнетания ужаса. Хотя Прац, Гроссман, Бахтин, Стейнер и другие уже и раньше отмечали наличие готического элемента у Достоевского, именно Миллер принадлежит заслуга в понимании того, как оркестрован готический голос в полифонии романа. Без сомнения возможны другие анализы повествовательных голосов в романе, но это весьма состоятельная попытка.

Внутри этих четырех голосов существуют разнообразные градации. Иногда они сливаются. «Всезнающий» рассказчик, например, часто производит впечатление всего лишь «ограниченно всезнающего», а иногда — произвольно отказывающегося поделиться с чи-

тателем тем, что ему известно. Как романист он кажется поставленным в тупик трудностями рассказа. Иронически отрешенный голос в одних случаях более ироничен, чем в других. Степень иронии варьируется в зависимости от предмета: в ранних частях романа второстепенные персонажи подаются иронически, в то время как Мышкин и Настасья Филипповна — без всякой иронии. Позднее Мышкину тоже предстоит пасть жертвой этого тона. Голос «бульварного романа» сливается временами с этим последним, ироническим голосом. Все эти голоса, добавим, вполне приемлемы в качестве «реалистических» манер речи в наши дни, равно как и во времена Достоевского.

Кроме того, мы обязаны Миллер важной, основанной на пристальном чтении текста догадкой о том, что взаимоотношения между рассказчиком (рассказчиками) и читателем радикально изменяются по мере развития романа.

В первых двух частях превалирует определенный порядок. Рассказчик использует подходящие различным предметам голоса так, что читатель обретает твердую веру в такт рассказчика и его способность поведать о разворачивании событий романа. В то же время,

«...читатель чувствует, что голос рассказчика не целиком совпадает с голосом подразумеваемого автора; кажется, иногда ему недостает способности рассуждать. Облака слухов, из которых он время от времени черпает нить своего повествования, не всегда работают на образ ироничного, отрешенного рассказчика, скорее, низводят его до статуса глашатая городской молвы. Его склонность побираться крохами информации зачастую досадна, поскольку эта информация откровенно произвольна... Рассказчик, с его разнообразными голосами, колеблется между двумя ролями, обе из которых подчеркивают его отмежевание от развития событий. Он часто напоминает журналиста или репортера, занятого перечислением всех возможных фактов и обстоятельств; он обожает словечки типа “верно” и “обстоятельно”. В иных случаях он принимает позу романиста и часто ссылается на “нашу историю”, “нашего героя” и “нашего читателя”»<sup>2</sup>.

Так что, возможно, доверие читателя к рассказчику уже и здесь далеко от абсолютного. В третьей части, говорит Миллер, непринужденность отношений между рассказчиком и читателем начинает подвергаться испытанию на прочность. Читателей приводят в замешательство резкие, небывалые изменения в голосе рассказчи-

ка. Голос ироничного поставщика слухов, который в ранних частях романа опирался на голос всеведения, становится доминирующим и ставит этот последний под сомнение. Ироническая манера рассказчика, вкупе с той, что напоминает манеру романа воспитания, усиливается, подразумеваемый автор (как через персонажей, так и через рассказчика) начинает наделять проблему искажения или неспособности выразить идеи метафизическим значением.

В третьей части полифония превращается в какофонию, однако, несмотря на стремительные перепады голоса, рассказчик подтягивается ближе к своему герою, увлекая за собой и читателя<sup>3</sup>; к концу третьей части реальность для Мышкина становится совершенно фантастической.

В четвертой части рассказчик выглядит поглощенным задачами самого рассказа и не дает читателю забыть о своем присутствии. Чем больше романная ткань кажется ускользающей из-под его контроля, тем больше ему будто не терпится просто-напросто закончить историю: он позволяет себе иронические нотки даже по отношению к своему герою и впервые обращается к строгой хронологии. Возрастающее нетерпение со стороны рассказчика совпадает с началом стремительной утраты Мышкиным контроля над реальностью. Под конец рассказчик ставит под сомнение все основание рассказа, заявляя о своем незнании ключевых фактов и о неспособности дать объяснения, в то же время не стесняясь их открыто давать. Подразумеваемый автор и рассказчик расходятся. В двух следующих главах Миллер демонстрирует, как эпизоды со вставными рассказами акцентируют те же проблемы коммуникации, но уже в сферах этики и религии.

Все это — очень беглое резюме ключевых глав книги Миллер, которые она обильно снабжает примерами из текста, показывая, насколько важны эти факторы для чтения романа, и как их игнорирование может повлечь за собой несовместимые, пристрастные прочтения, вроде тех, что были в свое время предложены Лордом и Франком<sup>4</sup>. У меня нет желания идти в этом направлении по ее стопам. Следует подчеркнуть, что в этом взаимодействии голосов, и тому порукой рассказчик, голос повседневной реальности и социально данный текст никогда не теряются безвозвратно.

Я хочу продолжить исследование по двум линиям: по линии, предполагаемой анализом Миллер, и по линии, вытекающей из моих предыдущих глав. Первая касается того способа, каким рассказчик, да и персонажи, устанавливают, а затем подрывают, весь набор условных норм реализма. Большинство персонажей в большинстве случаев сообразуется с ироничным, умудренным житейским опытом голосом рассказчика. Но имеются и важные исключения.

Вторая линия касается того, как не только персонажи в своих отношениях друг с другом применяют приемы, способные, согласно Серлю, свести других людей с ума (мы уже довольно распространялись на эту тему, чтобы читатели сами могли провести свой собственный анализ), но и рассказчик применяет их в отношениях с читателем. Скорее всего, большинство читателей Достоевского благополучно избежит настоящего помешательства. В конце концов, они могут отложить книгу, хотя бы даже к концу, и напомнить себе, что это «всего лишь вымысел»; действительно, почему бы и нет, ведь рассказчик Достоевского то и дело именно так и поступает. Но легко почувствовать натиск и давление, раздражение и фрустрацию, которые в иных обстоятельствах могли бы привести к несравненно более плачевным последствиям.

### **Установление и подрыв временных норм**

Через адаптацию различных повествовательных голосов с присущей им характерной риторикой Достоевский постоянно устанавливает нормы, наподобие фальшивых этажей, предоставляя им слово и подстилая соломку; впоследствии они-то и подрываются другими голосами в самом тексте. Как мы отмечали, Миллер выделяет в романе четыре (не всегда легко различимых) голоса: готический, использующий приемы случайных разоблачений и нагнетания ужаса; комический голос ограниченного ума, повествующего что-то вроде бульварного романа; голос, иронически отрешенный от разворачивающихся событий, придерживающийся циркулирующих по городу слухов; и голос сочувствующего и всезнающего рассказчика.

Пользуясь языком Бахтина (хотя он сам не обращается к этому вопросу) можно сказать, что каждый из этих голосов обладает своим собственным, соответствующим ему хронотопом. Первому соответствует хронотоп порога (Бахтин считал его характерной чертой вообще всего Достоевского), типичным примером которого служат острейшие критические моменты деконструкции, конфронтации и переворота оппозиций, воскрешения, обновления, прозрений, ужаса, экстаза и бездны. Он выпадает из биографического времени, время в нем застывает на месте. Это тот мир Достоевского, в котором события выстраиваются в диаграмму серии следующих по нарастающей катастроф. Второму (голосу романа воспитания) соответствует хронотоп светской гостиной или салона (каковой, по утверждению Бахтина, не характерен для Достоевского, хотя в этом романе он безусловно играет свою роль). Это хронотоп Джейн Остин, Бальзака, Стендаля, в какой-то мере Толстого и даже Пруста, место, где,

так сказать, за одним столом могут встретиться события как общественного, так и частного порядка, и где историческое и биографическое время сконденсировано и сконцентрировано в диалогическом взаимодействии персонажей, сошедшихся в специфической социальной обстановке. Третьему голосу (городские слухи) соответствует хронотоп рыночной площади (впрочем, с тем же успехом могла бы подойти и «улица»). Он претендует на то, чтобы передавать точные, носящие подчас скандальный оттенок биографические факты и хронологию, но зачастую гротескно самопротиворечив, невежественен, страдает нехваткой существенной информации, зависим от сплетен и слухов, не в ладах с альтернативными, более достоверными источниками данных и путается в их хронологии. Он любит «объективировать», любит навешивать простые, доступные «здравому смыслу» ярлыки другим людям и их поведению. Последний (сочувствующий, всезнающий и ненавязчивый) голос соответствует, как мне кажется, хронотопу биографического времени и семейной идиллии (с его отголосками Богоотцовства и отцовства в лоне семьи). Должно быть, именно потому так и трудно выдержать этот голос в мире, в котором так не хватает сплоченных семей (типа толстовских), зато с избытком хватает злобы и клеветы, и в котором, сверх того, его носитель не имеет близких родственников или друзей. Всеведение и сочувствие в этом контексте равносильны другой важной особенностью: проявлению интуитивной чуткости, то есть способности прозревать сквозь объективирующие ярлыки языка субъективный опыт другого.

Думаю, мы должны отдать этому последнему голосу предпочтение с точки зрения относительно прямого доступа, который он открывает к Мышкину (относительное отсутствие техники отдаления и объективации). Трудность, как я указал, заключается в том, что рассказчик не выдерживает этот голос и в конце концов становится как бы критичен и нетерпелив по отношению к своему герою и самому рассказу, отождествляя себя тем самым с теми персонажами (и читателями), которые реагируют на Мышкина сходным образом. Он действует в тайномговоре с ними, подрывая не только свой ведущий голос (и подрывая тем самым всю ранее установленную им иерархию голосов), но и голос Мышкина, а ведь голос Мышкина тоже отличается необыкновенной способностью прозревать сквозь объективирующие ярлыки языка субъективный опыт других персонажей. Так или иначе, но к тому времени, когда он вступает на этот путь, семена его собственного крушения уже посеяны: читатели, которые могли разделить с ним его нетерпение по отношению к Мышкину, скорее всего распространят теперь его и на рассказчика тоже.

К слову замечу, что связь хронотопа салона с романом воспитания не означает, будто каждая сцена, разворачивающаяся в обстановке салона, есть чистый пример этой разновидности. Возьмем в качестве примера три «светских приема» в этом романе, каждый из которых происходит в одной из чьих-либо гостиных. Салон Епанчиных, действительно, кичится соответствующей нормой, выставляя ее напоказ, хотя не все его обитатели всегда оказываются на ее высоте. Салон Настасьи Филипповны славится изысканными манерами и благопристойностью, однако она ухитряется внести в него атмосферу готического романа; более того, мир улицы тоже наводняет его с прибытием, с ее высочайшего соизволения, Рогожина и его банды.

Салон Мышкина (дача Лебедева в Павловске) выглядит почти как продолжение улицы, как в отношении свободы доступа, так и поведения. Если люди и остаются снаружи, то отнюдь не по его настоянию. Отсюда отчасти различные последствия «скандальных сцен» в этих разных средах. В романе воспитания тон задается хозяином и, возможно, особо важными гостями. Поэтому у Епанчиных читательское внимание приковано к самому скандалу и общему смущению, которое он вызывает.

У Настасьи же Филипповны прекрасная, изысканная хозяйка сама является источником беспорядка: точки интереса — резкая смена ее настроений и их воздействие на других персонажей. У Мышкина прогрессирующая всеобщая анархия и ее эмоциональное воздействие на хозяина создают подобную сну атмосферу, в которой заданные отправные точки поведения становятся произвольными и релятивизованными. Даже рассказчик выглядит растерянным и неспособным отличить значительное от незначительного. Этот хронотоп можно подразделить, введя дополнительное различие между гостиной (частная семейная сцена, с тенденцией к взаимному подтверждению субъективности) и салоном (публичность, с тенденцией к объективации на манер улицы).

Если, как, на первый взгляд, подсказывает текст, четыре миллеровских повествовательных голоса поместить в иерархию с голосом интуитивной чуткости на вершине и голосом объективирующей нечуткости (городских сплетен) в основании, нисходящий порядок очередности выглядел бы следующим образом: всезнающий и сочувствующий голос; голос готического романа; голос бульварного романа или романа воспитания; голос городских сплетен. Можно было бы привести доводы в пользу перестановки местами двух средних. Необходимо только помнить, что эти голоса сливаются и взаимопроникают, иногда удачно (как в случае, когда о субъективном переживании Мышкиным эпилептического припадка сообщается на языке, восходящем к лексике готического романа, но сквозь оптику все-

знающего сочувствия), иногда разрушительно (как тогда, когда голос городских сплетен прикладывается к Мышкину не одними только персонажами, но и самим рассказчиком). Впрочем, мы могли бы предложить и альтернативную иерархию, основанную (более или менее) на предпочтениях, обнаруживаемых на уровне сообщаемых событий и в степени их притягательности для рассказчика. В этом случае порядок смотрелся бы в перевернутом виде.

### **Мир, созданный из историй: где стоит читатель?**

Нас путают не одни только голоса самого рассказчика; персонажи, как они преподносятся нам от лица рассказчика, путают нас сходным образом. Взаимосвязь и игра факта (социально данный текст) и вымысла (разновидность общего культурного текста), лицемерие, «маски», навешивание ярлыков, объективация, порыв к субъективности и так далее — все это, выдвигаемое рассказчиком на первый план, помогает ему в мистификации читателя.

Чтобы проиллюстрировать эти разнообразные моменты, небесполезно будет обратиться к тому, как развивается повествование, особенно на ранних стадиях, когда читатель формирует свое первоначальное впечатление о персонажах, хронотопах и повествовательной оптике. С этой целью мы пройдемся по всему тексту. В той мере, в какой затрагивается словесный образ, достаточно будет ограничиться комментариями преимущественно относительно Мышкина.

#### **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

В книге о «Братьях Карамазовых» Нина Перлина сопоставляет зачины в романе Достоевского и в «Анне Карениной» Толстого. Эти первые предложения она комментирует так: «В то время как Толстой чрезвычайно заинтересован в представлении своего слова в качестве единственного авторитетного и непреложного предписания, Достоевский умышленно заставляет своего рассказчика колебаться и представляет его слово как всего лишь допущение, расцениваемое в качестве незавершенной точки зрения»<sup>5</sup>. Иначе говоря, толстовский рассказчик исходит из того, что его читатели согласятся с ним в том, что касается природы реальности и моральных ценностей, и на основе этого исходного допущения руководит ими на протяжении всего рассказа. Достоевский же, напротив, постоянно держит своего читателя на грани потери самообладания, на пороге за пределами текста нормальности.

На первых же страницах «Идиота» рассказчик Достоевского уже подталкивает читателя к выбору конвенциональной нормы/хронотопы, чьи правила ему хорошо известны. Теперешние читатели, возможно, сочтут, что они вступают в мир романтического реализма (Бальзак, Сю, Диккенс), в мир социальных лишений и психологической неуравновешенности, граничащий порой с готической мелодрамой (полярные противоположности в характеристике героев, упоминание о болезни, страсть и невинность, удивительные глаза, необыкновенное совпадение и так далее). Но с третьей страницей вместе с третьим персонажем (Лебедевым), на сцену выходит первое повествовательное лицо, первое «я» (похоже, не из привлекательных), которое дает нам удивительно циничный пример типа убогого «всезнайки», прежде чем это вклинившееся «я» отзывается, возвращая нас к видимо безличному всеведению.

Миллер проницательно отмечает, что вся ирония описания рассказчиком типа «всезнайки» состоит в том, что временами он и сам есть не что иное, как воплощенный всезнайка или городская молва собственной персоной. Здесь, описывая вклад Лебедева в беседу, рассказчик выдает свою собственную тенденцию сыграть на руку сплетням, введя их в передаваемый диалог. Он временно (впрочем, всего лишь только временно) спасен от сползания в низменный тон, из-за использования Лебедева в качестве доверенного лица. В этом (социально готическом?) вступлении рассказчик противопоставляет необузданное поведение Рогожина невинности Мышкина; что их объединяет, так это прямота ответа. И страстный Рогожин, этот выходец из старообрядцев, не со зла навешивает на Мышкина ярлык «городивый».

В каком-то смысле Мышкин теперь уже маркирован (объективирован) дважды: рассказчиком — как *невинная фигура готического реализма* (Эжен Сю, Бальзак или Виктор Гюго, у которых эта фигура обычно женского рода) и персонажем — как тип русского *городивого*. Оба могут быть описаны как потенциально «жанровые портреты», причем в высшей степени стереотипные. Если принять взгляд Элизабет Далтон<sup>6</sup>, то, может быть, как *разподспудные женские черты* в Мышкине (ни разу не прописанные со всей отчетливостью) придают целостность его личности, тогда как навешивание откровенно «мужских» ярлыков никогда не выглядит убедительно. В поддержку этого взгляда можно отметить, что самые замечательные черты персонажа — сострадание, человечность, детскость, восхищение красотой, способность постигать страдания других и проникаться ими — все это особенности, с большей готовностью ассоциируемые с женщиной, нежели с мужчиной, что бы ни предписывала христианская культура.

С целью предоставить информацию о том, что из себя представляют Епанчины, рассказчик подделывается под голос, мало чем отличающийся от голоса городской сплетни с его обилием привходящих деталей, но в нем есть и нечто величественное, нечто от беллетриста, работающего в жанре романа воспитания, попутно занятого, там и тут, стилизацией, впрочем, приличествующей самому предмету, — прежде чем возобновить прерванную историю о прибытии Мышкина в дом Епанчиных и вернуться к сочувствующему всезнанию.

Следующий встречающий Мышкина персонаж, слуга Епанчиных, производит впечатление человека здравого смысла и не знает, что и думать о нем и как с ним быть: князь всего лишь кажется странным, смущая своим несоблюдением социальных приличий. У слуги нет готовой категории, в которую можно было бы поместить князя, так что он предпочел бы, чтобы его здесь не было. В конце концов, он приходит к заключению, что князь — пришедший просить на бедность *бродяга*, либо просто *дурачок без амбиции*, то есть без чувства собственного достоинства. Он выбирает последнее, хотя впоследствии и тронут разговором о страданиях осужденного (выказывающим глубокое понимание личного достоинства других), в котором Мышкин уподобляет свои собственные сочувствие и пронизательность сочувствию и пронизательности *Христа*. Это только намек. Он не подхватывается ни персонажами, ни рассказчиком, но обуславливает еще один ярлык, который читатели, держа его про себя в уме, попробуют приложить сами.

В своих смутных воспоминаниях, обращенных к генералу Епанчину, князь упоминает о себе как о бывшем *«совсем почти идиотом»*, по-видимому, он считает «идиотизм» медицинским термином, близким «душевной болезни». Этот ярлык обладает особым весом, отчасти потому, что употребляется самим князем, отчасти же потому, что образует название романа, правда, читатели все еще не знают ни точного смысла названия, ни того, не употребляется ли оно в ироническом ключе. Рассказчик передает слова князя, что тот страдал чем-то вроде падучей или пляски святого Витта, какими-то конвульсиями или приступами судорог; князь поведал Рогожину, что из-за своей болезни не знает женщин; позднее он сообщает Гане, что не может жениться по той же причине. Теперь он упоминает о неоднократных припадках, сделавших из него почти идиота, и что врач не вылечил его до конца, но очень помог. Генерал проникается к нему симпатией за его открытость, но пока не прибавляет к коллекции никакого нового ярлыка. И он, и Ганя, оба, кажется, считают его бесхитрым и безобидным, до тех пор пока его скрытая способность непреднамеренно расстроить их

тщательно разработанные и взвешенные (рискованно взвешенные) планы не становится очевиднее.

Епанчин сообщает супруге, с целью оторвать ее от мыслей, занятых его собственной безрассудной страстью к Настасье Филипповне, что князь — *жалкий идиот и почти что нищий*, принимающий подаяние. Вследствие чего Епанчина нервничает, в то время как ее дочери решают смея ради позвать Мышкина. Очень скоро они понимают, что он гораздо меньший чудак и гораздо более интересен, чем они предполагали, но это никак не облегчает им задачу определить его социальное положение. Епанчина решает, что она хочет знать, *как он рассказывает*, потому что это могло бы разрешить их сомнения по поводу того, насколько он подпадает, и подпадает ли вообще, под понятие нормальности, как они ее понимают. Тем временем Александра и Аглая уже пришли к предварительному решению, что князь вовсе не идиот, а *плут, разыгрывающий роль*.

Рассказчик позволяет Мышкину поведать свою историю в прямой речи, так, чтобы читатель тоже мог составить мнение. Читатель может испытать, а может не испытать к Мышкину теплых чувств, но в любом случае он непременно придет к заключению, что предлагавшиеся до сих пор другими персонажами ярлыки несправедливо ограничены, хотя и будет возвращаться к ним вновь и вновь в затруднительные моменты на протяжении всего романа — что делает и рассказчик, когда, ближе к концу, фактически подписывается под мнением Радомского. Итак, возникает рассказ, который не так-то легко вписывается в стилистику романа воспитания, в рамки которого, тем не менее, вставлен. Он мог бы образовать часть готического текста с его контрастами швейцарского пейзажа, великодушием и невинностью князя и рассказами о заключенном и смертной казни, хотя спокойный тон самого рассказа и отсутствие центральной авантюрной фабулы никак не напоминают готический роман. Естественно, он не соответствует и циничному голосу городской сплетни с его пристрастием к скандалу и опошлению.

Единственный голос, который адекватен ему, это голос сочувствующего всезнающего рассказчика, обладающего более широкими взглядами на нормальность. Но если и вправду так, если мы правы, связывая его голос с хронотопом семейной идиллии, то рассказ Мышкина бросает вызов этой модели своей поглощенностью смертью, одиночеством, превращением человека в жертву, жестокостью и отчуждением, которым он противится, выставляя в качестве щита свою детскую доверчивость, болезненную привязанность и способность проникновения в самую суть страданий других, часто отвергающих это проникновение, стоит только обществу однажды навесить на них ярлык париев.

Норма (но не повествовательный голос или фокус), прежде всего пробуждаемая воспоминаниями Мышкина, это норма евангельского рассказа, также повествующего о человеческом контакте с париями (прокаженными, сумасшедшими, преступниками, проститутками, нечистыми на руку, самаритянами, римлянами), негативно маркируемыми обществом, рассказа, с самого своего начала (избиение младенцев, казнь Иоанна Предтечи) и до предпоследней главы (Распятие) перечисляющего целый ряд кровавых казней, в особенности невинных людей. Многие мотивы истории также вызывают в памяти евангельские рассказы — осел, дети, падшая женщина по имени Мария, бесчеловечность священника... Но сама манера повествования далека от манеры Евангелий, от манеры евангелиста, увековечивающего для общины верующих чудесную жизнь, смерть и воскресение пророка, посланного Богом спасти свой народ, в восходящих к Библии интонациях и с фигуративной концепцией истины, часть которой его собственный рассказ стремится сформировать.

Скорее, в нем можно увидеть, вновь пользуясь бахтинской терминологией, пример авторитарного слова (Священного Писания), ставшего внутренне убедительным словом (переведенным на язык опыта/речи повседневной, светской реальности). Мы уже видели, что существует больше чем одна «речь повседневной реальности». Выбор Мышкина — это выбор сочувствующего, страдающего рассказчика (семейной идиллии), рассказывающего о множестве гонимых людей, чьи души в смятении, и о своей собственной роли, которая заключается в стремлении примирить их со своими гонителями. Его единственная тема — предрасположенность социальных групп навешивать на некоторых своих членов ярлыки отверженных в силу некоего «преступления», которое, как полагают, те совершили, и впредь отказывать им в человеческой теплоте и сострадании, отрицая их субъективность в отношениях с другими субъектами — последняя участь земного Иисуса среди иудеев.

Когда князь выходит из комнаты, Епанчины в сомнении, хорош ли он, а если да, то что-то очень уж простоват, или только прикидывается хорошим и простоватым. Истина, как она ощущается читателем, в том, что князь не во всем и не всегда прям и открыт: он ответственен за смущение, которое вызывает у других людей своим отсутствием *savoir-faire*\*, и пытается изменить свое поведение так, чтобы уменьшить смущение. И все же порой он упускает самое главное (например, что упоминание Настасьи Филипповны,

---

\* Ловкости, сметливости (фр.).

судя по всему, повергает домочадцев Епанчина в испуг). Но как только это до него однажды доходит, он тоже начинает избегать этой темы. Такое лавирование, наряду с его же собственным загадочным комментарием (что, возможно, он говорит откровенно не из простоты, а имеет и свою «мысль»)<sup>7</sup>, наряду с намеками рассказчика, что «у него начинала мелькать одна странная идея, впрочем еще не совсем ясная»<sup>8</sup>, укрепляет впечатление, что его поведение нельзя принимать за чистую монету и, следовательно, дает почву для сомнений, одолеваящих всех женщин Епанчиных, в дальнейшем самого рассказчика, а, следовательно, и читателя. Во время рассказа о далеких событиях и людях его прямота остается прежней. Стоит ему осознать реакцию своей аудитории, как он приходит в смущение и делается неловким. Это происходит не просто из-за того, что другие не расположены согласиться с ним, но потому, что им неясно, какой ярлык к нему прикрепить внутри их системы восприятия.

Вскоре становится очевидным, что у князя много проблем, связанных с поддержанием открытых межличностных отношений с теми, на чью голову он свалился, и это еще более осложняет им задачу определить ему место. Во-первых, они вовлечены в тайные интриги и ждут от него участия в сговоре на их стороне. Он быстро обнаруживает, что если не будет играть по их правилам (как в случае с портретом Настасьи Филипповны или запиской Гани к Аглае, когда от него ждут проявления деликатности), то вызовет раздражение и гнев; а он чувствителен к личным обидам. Его откровенность и доверчивость приводят к тому, что он проговаривается о портрете и принимает, вопреки своим дурным предчувствиям, поручение Гани: другими словами, он ставит себя в положение, когда должен или ограничить свою открытость с другими, или выдать чужой секрет. Продолжать сохранять доверие с одними означает быть положительно менее искренним с другими, даже рисковать вселить в них опасение, что принимаешь участие в заговоре других.

Епанчина ощущает эту дилемму и выступает на стороне доверчивости и открытости<sup>9</sup>. Аглая, несмотря на сомнения, которые высказывает, в действительности с уверенностью полагается на князя спустя всего лишь несколько часов после того, как впервые его встретила<sup>10</sup>. Ганя, впрочем, больше всех пострадавший от осложнений, вызванных нечаянным вмешательством князя в его дела, дважды бездумно называет его идиотом в глаза, должно быть, не столько имея в виду клиническое определение, сколько выдавая свое бешенство, вызванное недостатком осмотрительности у Мышкина в таких чрезвычайно деликатных материях, в которых тот оказался замешан по чистой случайности и которые его не касаются. Именно Ганя первый решает, что князь — определенно плут: он не в

состоянии согласовать в нем открытость и социальную *naiveté*\* с умом и пронизательностью. Когда князь возражает против «идиота», Гане кажется, что он снял маску<sup>11</sup>.

У читателя может возникнуть ощущение, что смущение могло бы быть меньшим, если бы Мышкин стал менее доверчивым и открытым (проявлял бы большую осмотрительность). В этом случае ему также пришлось бы ослабить и свое положительное влияние на других. Аделаида заметила, что с такой красотой, как у Настасьи Филипповны, можно перевернуть мир, и действительно, читатели вскоре обнаружат (как обнаружил несколько лет тому назад Тоцкий), что она способна опрокинуть мир поверхностных приличий и хороших манер. Рогожин, судя по его собственным словам и тому воздействию, которое оказывает на других одно его имя, обладает сходными возможностями. Теперь становится очевидным, что и Мышкин обладает такой способностью. Над поверхностной респектабельностью мира Тоцкого и Епанчиных (миром романа воспитания) нависает опасность. Исходит ли эта опасность главным образом от карнавального мира готики, от разъедающей все и вся тактики слухов и сплетен, или от субъективной открытости Мышкина — проживем-увидим. На самом деле этот мир достаточно прочен, чтобы выдержать всех троих, но не без серьезного ущерба для самой юной и любимой дочери.

Следующая сцена разворачивается в семье другого генерала — отца Гани, Иволгина, также находящейся по угрозой раскола из-за Настасьи Филипповны, но продвинувшейся на этом пути гораздо ближе к точке распада. Здесь гостиная опускается до мира, в котором галантное притворство и позирование высшего света низводится до грубой и прозрачной фальсификации: непристойный Фердьщенко промышляет тем, что воздействует на других своей эксцентричностью, то есть, конечно, производит неприятное впечатление, отчего искренне скорбит, «но задачу свою все-таки не покидает». Генерал Иволгин предается воспоминаниям, которые кажутся частично или полностью плодом воображения, но которые он тем не менее выдает за правду. Мать Гани интересуется, как Гане удалось убедить Настасью Филипповну, что он ее любит, когда ясно, что он не любит ее.

Князь, и вновь неумышленно, возвещает ганин кошмар: является Настасья Филипповна; она встречается с его семьей с видимым намерением всех их оскорбить и унижить, правда, под конец проявляет нечто, напоминающее неподдельное уважение к ганиной матери. Предположение, что реальность слилась со сном и кош-

---

\* Наивность (*фр.*).

маром, усиливается кроме всего прочего еще и тем, что и князь и Настасья Филипповна, оба испытывают странное чувство, будто однажды уже виделись где-то раньше. Теперь уже Настасья Филипповна (предвещая игру у себя на дне рождения) провоцирует Иволгина поведать одну из его пресловутых небылиц (на этот раз позаимствованную из «L'Indépendance Belge»). В дом вваливается компания Рогожина, и сцена достигает кульминации в момент, когда Ганя дает пощечину князю, бросившемуся защитит Варю от предназначавшегося ей удара. В заключение Мышкин упрекает Настасью Филипповну в том, что она представляется не той, какая есть на самом деле, и та принимает упрек. Князь был гораздо менее чуток по отношению к Гане, которого невзлюбил, и проникается симпатией к нему только после того, как тот в приступе детского энтузиазма приходит мириться. Впоследствии, на приеме у Настасьи Филипповны, он лично ручается за то, что Мышкин никакой не «идиот». Но теперь ясно, что Мышкин тоже подвержен той взаимной закрытости, которая делает невозможным intersубъективный обмен. Это важно отметить, потому что иные читатели выражают удивление последующим развитием, предзнаменованным уже в этой сцене.

В своем кафкианском путешествии по Петербургу с генералом Иволгиным этим же вечером Мышкин сталкивается с тем, что тот, напившись и вызвавшись быть его провожатым, нагромождает, кажется, одну ложь на другую; единственная разница между его «историями» — это степень их правдоподобия. Искренний и заслуживающий доверия Коля выручает его и отводит на день рождения.

Итак, мы переходим к третьей сцене в гостиной. Настасья Филипповна знает до тонкости, как именно учинить Достоевский скандал (техника, разобранный нами в последней главе), в котором все рассчитано на карнавальную отмену приличий. С одной стороны, событие, когда для ряда лиц важно соблюдение социальных приличий, она обставляет сомнительными тайнами. Ее предыдущие вечера отличались благопристойностью. Кроме того, она создает ситуацию, в которой все они имеют основание побаиваться, что приличия будут нарушены, и как заправский режиссер организует присутствие или прибытие тех, кто будет ей ассистировать в этом процессе. Подобно другим персонажам в других романах Достоевского, она знает, что столкновение показной и чисто внешней респектабельности с вульгарным и эксцентричным есть лучший путь для предстоящей катастрофы и для раздувания эмоций, которые обычно находятся под строгим сознательным контролем. Фердыщенко здесь именно с этой целью; неожиданному визиту князя Настасья Филипповна рада, похоже, отчасти по той же причине.

Тем временем, пока она как будто ждет какого-то необъявленного события, а все пребывают в мучительной неизвестности по поводу ее решения касательно брака с Ганей, Фердыщенко предлагает сыграть в свою пети-жэ: каждый должен рассказать о себе вслух какой-нибудь анекдот, что-то такое, что сам считает самым дурным из всех своих самых дурных поступков. Весь интерес игры в том, чтобы посмотреть, какого рода ложь расскажет каждый из них. Благодаря тому, что Тоцкий и Епанчин отказались ответить той же монетой на вульгарность истории Фердыщенко и придали внешний лоск изысканности и респектабельности своим историям, компания более или менее сохранила равновесие и осанку. Однако Настасья Филипповна упорно преследует свою цель, задавая князю невысказанный вопрос: решить за нее, выходить ей замуж за Ганю или нет (тем самым, между прочим, обращаясь к нему, в сущности, с той же просьбой, с какой Ганя тщетно обращался к Аглае). Она настаивает, что это и есть ее «анекдот», вновь, таким образом, стирая различие между жизненным опытом и рассказанным.

Далее следует второе вторжение Рогожина, предложение князя, объявление о его наследстве, принятие его предложения Настасьей Филипповной и ее внезапная перемена решения; затем — швыряние рогожинских денег в огонь, их спасение и ее отъезд вместе с Рогожиным. Епанчин восклицает, что это содом. Это, как объявляет Настасья Филипповна, ее «високосный день», ее праздник (бахтинский карнавал), в который она переворачивает вверх дном все правила приличия, маниакально меняя на противоположные свои декларированные позиции даже в пределах самой сцены. Нищий становится богачом; прежняя прекрасная повелительница объявляет себя сначала княгиней, а потом уличной девкой. Хаос и низкий уличный юмор наводняют великосветский салон и исчезают, унося с собой предмет всеобщих желаний.

Здесь масса всего, что может свести с ума кого угодно: Ганю, Тоцкого, Мышкина, Настасью Филипповну, Рогожина. Все шесть стратегий Серля задействованы в этой сцене. В тщательном анализе нет необходимости, потому что не он является главным пунктом данной главы, но несколько примеров помогут выявить суть. Кто усомнится в том, что Настасья Филипповна и Мышкин привлекают внимание к тем сферам личности другого, которые тот лишь смутно осознает и которые не совпадают с тем типом людей, к какому он обыкновенно себя относит; что Настасья Филипповна возбуждает Ганину страсть (к деньгам) в ситуации, в которой для него было бы катастрофой (психологической и социальной) стремиться к удовлетворению этой страсти; что она возбуждает и подвергает фрустрации Рогожина (и Мышкина, и Тоцкого, и Епанчина) равно как и быстрому чередова-

нию возбуждения и фрустрации; что она относится к себе самой и к Мышкину одновременно на двух не связанных между собой уровнях (как к здоровому князю и больному идиоту); что она переходит с одной эмоциональной волны на другую, оставаясь в то же время в границах одной и той же темы (его предложение руки и многое другое). Вероятно, Тоцкий лучше всего иллюстрирует стратегию перехода с одной темы на другую (от повседневности к вопросам жизни и смерти), сохраняя в то же время один и тот же эмоциональный настрой, но все истории, включая сюда и «анекдот» Настасьи Филипповны, тоже демонстрируют это.

Сверх того, Настасья Филипповна сначала возбуждает чувство доверия и облегчения у тех, кто страстно заинтересован в ее поведении определенным образом, а потом нападает на них, смеется над ними и делает совершенно обратное «обещанному». Сникает и падает духом князь, да и о самой Настасье Филипповне отзываются в этот вечер как о сошедшей с ума. Эта сцена не только изображает иные аспекты характера князя, показывая его в новой ситуации, ситуации испытания (как может это явно бесполое существо серьезно помышлять о женитьбе на Настасье Филипповне?). Она вносит изменение в его социальный статус. *Теперь он не нищий и не попрошайка: он — обладатель наследства.*

Но ничто из этого не целит открыто в читательские чувства, разве что читатель сам примет воображаемое участие в сцене, идентифицируя себя с Мышкиным или, что менее вероятно, с одним из прочих персонажей. Как отмечает Миллер, большинство сцен, которые могли бы быть предметом готического повествования, в действительности даны в драматургическом стиле, с минимумом комментариев повествовательного характера. Читатели пока еще не сильно встревожены переменами в голосе рассказчика, однако они могут ощутить принципиально важную нехватку твердой почвы под ногами, как, конечно же, должны были ощутить, что Мышкин, несмотря на всю свою открытость, не глух к чужим ответным реакциям и время от времени прибегает за помощью к защитным стратегиям закрытия.

Миллер говорит:

«К концу первой части возникла определенная схема; читатель уже ознакомился с голосами рассказчика и обрел основания для ожидания того, когда появится тот или иной конкретный голос. Рассказчик будет описывать Тоцкого и генерала в ироничной манере, без стеснения опираясь на публичное мнение и слухи. Он будет использовать приблизительно тот же голос для всей семьи Епанчиных, но там,

вдобавок, он имеет на примете детали домашней жизни и обычаев. Несмотря на то, что рассказчик изредка и заглядывает в мысли князя, делая это, он лишь озадачивает читателя, воздерживаясь от ироничного, отстраненного изображения своего героя. Все это выглядит уместным и правильным, и читательское доверие к мнению, вкусу и такту рассказчика завоевано»<sup>12</sup>.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Во второй части повествовательные схемы становятся более ярко выраженными. Она открывается ироническим отрешенным голосом хроникера, не способным на большее, чем пересказ смеси, состоящей из слухов и фактов, за которые он может ручаться. Или же, что не исключено, он предпочитает ограничиться этой смесью. Такое впечатление, что рассказчику известно о деятельности Мышкина только в то время, когда тот находится в Петербурге или его окрестностях; только лишь тогда, да и то, как ни странно, не всегда, он посвящен в мысли и чувства князя. Мышкин «нечаянно» получает еще один временный ярлык, когда Аглая кладет его записку в том «Дон Кихота». Повествование продолжается в более непосредственной близости от него, когда сообщается о прибытии князя в дом Лебедева на Песках. Клоунада, паясничанье и рисовка Лебедева с целью добиться милости князя вновь напоминают нам о трудности проникнуть под маску. Лебедев делает это, чтобы вкрасься в доверие и использовать князя. Но Мышкин тоже смягчает свои замечания, чтобы не нанести обиды — более приемлемая, не потому ли, что менее заискивающая, форма вкрасься в доверие? — и племянник Лебедева ловит его на слове:

«— Вы что-то улыбаетесь, князь? Кажется, неправым меня находите?

— Я не улыбаюсь, но, по-моему, вы действительно несколько неправы, — неохотно отозвался князь.

— Да уж говорите прямо, что совсем неправ, не виляйте; что за «несколько»!

— Если хотите, то и совсем неправы.

— Если хочу! Смешно!..»<sup>13</sup>

Немного погодя рассказчик сообщает, что молодой человек становился все более противен князю.

Третья и четвертая главы повествуют о визите Мышкина в дом Рогожина, его историях в ответ на вопрос Рогожина, верит ли он в

Бога, рассказе Рогожина об обращении с ним Настасьи Филипповны, о картине Гольбейна, изображающей снятого с креста Спасителя, и о разговоре по поводу садового ножа, которым Рогожин разрезает страницы в книге. Настасья Филипповна поочередно то издевается над Рогожиным, то мучает его, а потом успокаивается и обещает выйти за него. Два раза она была на грани этого, а потом бежала «из-под венца». Однажды он избил ее до синяков, после чего отказывался принимать пищу, пока она его не простила. Он находится в «несостоятельном положении»: даже в снах его терзает и преследует мысль о ней рядом с другим мужчиной, и в то же время он знает, что с другим ей было бы лучше; в ее присутствии он мучим чередующимися обходительностью и издевательством с ее стороны, проблеском надежды, что в один прекрасный день она может выйти за него, и знанием того, что так или иначе, а он все равно, скорее всего, кончит тем, что убьет ее. Настасья Филипповна признает эту последнюю возможность и даже подталкивает его к этой мысли.

Князь тоже в несостоятельном положении. Он тоже измучен ее приходами и уходами, ее согласием на брак, а потом отказом, брошенным ему в лицо. Он любит ее и он жалеет ее; он знает, что брак с Рогожиным будет для нее катастрофой; он пообещал Рогожину не вмешиваться; но теперь уже Рогожин внезапно уступает ее ему.

Настасья Филипповна и сама в несостоятельном положении: она разорвала узы, связывавшие ее с Тоцким и Епанчиным; если она свяжет себя с Мышкиным, то погубит его, а если — с Рогожиным, то он погубит ее. Однако именно Мышкин по-прежнему остается в центре сцены, приковывая к себе внимание как рассказчика, так и читателя.

Готическая манера вступает в свои права, занимая подобающее ей место в пятой главе, когда Мышкин в лихорадочном состоянии блуждает по Петербургу, преследуемый рогожинскими глазами и жутким демоном, не отпускающим его ни на шаг; вот он, замороженный ножом в витрине лавки и мыслью, что Рогожин замышляет убийство; поглощенный потребностью в уединении и размышлениями об озаряющей вспышке света и следующем за ней мраке эпилептического припадка. Это придает новое измерение читательскому восприятию Мышкина. Кем бы князь ни представлялся в хорошем обществе, он уникально одарен или проклят: он знает опыт переживания высшей духовной гармонии и духовной тьмы и помрачения. Мысль о том, что он *умственно ограничен*, которая уже должна была быть отброшена в свете его собственной готовности откликнуться на свое новое окружение, теперь должна быть фундаментально пересмотрена. Его *высшая умственная способность* есть не просто восприимчивость к страданиям других, то, что Бахтин назвал бы вжи-

ванием<sup>14</sup>. Это еще и необыкновенное, *мистическое*, возможно патологическое знание крайних точек духовного опыта. Сцена завершается покушением Рогожина, не удавшимся из-за внезапного эпилептического припадка, случившегося с князем на лестнице.

Именно в этот момент дает себя знать дальнейшее неожиданное усложнение сюжетной линии, заставляющее многих читателей испытывать неловкость. Треугольник, включающий в себя Рогожина, Мышкина и Настасью Филипповну, уходит на задний план, а на первый выходят отношения между князем и Аглаей. Князь выздоравливает; читателю может показаться опрометчивым с его стороны принимать на даче в Павловске всех напрашивающихся, включая легко возбудимых людей в чрезвычайно взвинченном настроении. Голос рассказчика обернулся голосом повествователя бульварного романа, сцены и персонажи, им описываемые, и впрямь кажутся принадлежащими скорее улице, нежели салону.

Его тон комичен; впрочем, он становится более серьезным, когда вводится стихотворение Пушкина «Рыцарь бедный», декламируемое Аглаей с намеками в адрес Мышкина и Настасьи Филипповны. Мышкину прикрепляется очередной ярлык, на этот раз ревнующей Аглаей, одержимой связью князя с Настасьей Филипповной. Вряд ли читатель сочтет, что этот ярлык что-то проясняет в Мышкине; впрочем, он выносит на поверхность и помогает охарактеризовать двоякие чувства, которые испытывает Аглая к князю, и смущение последнего от мысли о неком эмоциональном осложнении (влечении?) между ним и младшей Епанчиной. Рыцарь бедный, говорит она, это тот же Дон Кихот, только серьезный. Имя Дон Кихота уже и раньше ассоциировалось с князем. Хотя множество лиц посвящены в скрытый смысл и понимают значение «шутки» Аглаи, из этого не следует, что они расценивают ее как нечто большее. Тем паче читатели, потому что отныне они знают о Мышкине слишком много, чтобы принять определение, даваемое ему на языке ограниченного литературного стереотипа.

То, что происходит потом — прибытие «сына Павлищева» и его свиты, — более серьезно, включая обстоятельную сатирическую статью Келлера в юмористической газете, в довершение всего кончающуюся злой эпиграммой. Все это вместе атакует Мышкина как *избалованного, эгоистичного, глупого и богатого помещичьего отпрыска* и состоит из грубейших искажений. Эта объективация представлена в тексте дословно. Никакой читатель, как бы ни был ему антипатичен Мышкин, не намерен принимать статью за его беспристрастное и правдоподобное описание. Оставляя в стороне характеристику автора карикатуры, она, стало быть, привлекает внимание к самому процессу объективации (или к неизбежному разры-

ву между знаком и референтом) как таковому. Но знаменательно то, что другие персонажи отказались от стремления определить Мышкина всерьез на знакомом им языке; их попытки отныне принимают форму пародии. Подобные попытки, таким образом, вряд ли могут чем-то помочь читателю в понимании Мышкина. А как насчет рассказчика?

Ганино объяснение происхождения Бурдовского производит впечатление столь же бьющего мимо цели в своем (ироническом?) приписывании благородных мотивов всем и каждому, включая вероятно нечистого на руку адвоката Чебарова, как и статья Келлера о князе. В этой сцене ощутимо проявляется то, что князь все еще не способен достичь равновесия между открытой искренностью и чистосердечным разговором, с одной стороны, и уклонением от нанесения обиды, с другой. Вследствие чего он обвиняется либо в преднамеренном оскорблении, либо в вероломстве и интриганстве:

«Да, князь, вам надо отдать справедливость, вы таки умеете пользоваться вашей... ну, болезнью (чтобы выразиться приличнее); вы в такой ловкой форме сумели предложить вашу дружбу и деньги, что теперь благородному человеку принять их ни в каком случае невозможно. Это или уж слишком невинно, или уж слишком ловко... вам, впрочем, известнее»<sup>15</sup>.

Глава заканчивается криком Настасьи Филипповны из коляски, обращенным к Радомскому. Князь вновь чувствует себя совершенно разбитым, гости расходятся. Растет его беспокойство по поводу двух крайностей в его отношениях с другими людьми: «бессмысленной и назойливой» своей доверчивости и «мрачной, низкой» мнительности. Он уже не так уверен в своей способности проникать под маску слов и сопровождающих их знаков к настоящим мотивам своих собеседников: не так уверен в верности своего мнения о людях. На самом же деле он — жертва восьмой (нашей второй дополнительной) стратегии создания эмоционального замешательства: он постоянно обвиняется в том, что является единственной причиной тех исключительно острых расстройств, которые в действительности вызваны поведением его обвинителей. Более того, Ганя, желающий разбить между ними лед и ждущий «вопросов дружеских и излияний», находит его задумчивым и почти рассеянным и, соответственно, сам принимает более сдержанный тон.

Главное, что его сейчас гложет, это мысль, что если он останется в этом мире еще хоть на несколько дней, тот неминуемо его поглотит, поглотит безвозвратно. Он чувствует, что хочет сбежать от

всего, ни с кем не простившись, но отбрасывает такое решение как малодушное. Он признается Келлеру, что тоже страдает от «двойных мыслей», то есть от совпадения невинной мысли с мыслью, в которой кровно заинтересован лично. Лебедев, вот кто пользуется словами только для того, чтобы поймать человека и взять над ним верх, вне зависимости от того, правдивы они или нет; этим-то регулярно и промышляет.

### Часть третья: сводя с ума читателя (I)

Если к этому моменту роман запутал и сбил читателей с толку на предмет того, где они стоят по отношению к тексту, а текст — по отношению к некой предполагаемой предшествующей ему реальности, то в четвертой и пятой главах третьей части дезинтеграция выглядит почти полной. В некоторых отношениях эти главы самые неудовлетворительные в романе, который впредь уже не оправится от такого удара. Именно здесь, должно быть, нетерпеливые читатели впервые обнаруживают свое нетерпение. Но если таково положение дел с точки зрения знакомых нам художественных структур, все-таки не следует упускать из виду тот факт, что Достоевский, лишая нас условных достоверностей жизненного опыта, лишь доводит здесь до крайности ту повествовательную технику, которую разворачивает вообще на протяжении всего романа, а вместе с ней — и затруднительное положение своих персонажей.

Как и в случае «Двойника», те кризисные ситуации, когда Достоевский, кажется, теряет контроль, могут обеспечить нас важнейшими ключами к разгадке его оригинальности. В самом деле, эти главы и впрямь можно рассматривать в качестве пороговых не только для Мышкина и других персонажей, но и для рассказчика; и этот порог ведет от повествовательной уверенности к неуверенности в природе и обоснованности самого повествования. Все происходит так, как будто рассказчик ошеломлен событиями, имеющими место в его же повествовании, и не знает, как с ними быть и что о них думать, медля время от времени для того, чтобы поболтать с читателем, впрочем, в весьма патетических тонах, о проблемах писания романов. Поставлены ли здесь на карту природа повествования и то знание, которое оно в состоянии предоставить, или же все дело в альтернативных мирах (различие между модернизмом и постмодернизмом, как оно понимается Мак Хэйлом)? Как мы уже имели возможность убедиться во введении, этот вопрос решить непросто.

Именно в третьей части непринужденность отношений между рассказчиком и читателем начинает, говорит Миллер, испытывать

проверку на прочность. «Когда оказывается, что он [рассказчик] заслуживает меньшего доверия, становится важным отличить точку зрения рассказчика от точки зрения подразумеваемого автора»<sup>16</sup>.

Начать с того, что рассказчик пускается в какие-то бесцельные и самопротиворечивые рассуждения о практических людях, прежде чем вновь обратиться к семейной хронике Епанчиных и к длинной и не очень оригинальной эскапде Радомского о русских либералах, которые, протестует он, на самом деле ненавидят Россию. Не вполне ясно, говорит Радомский серьезно или шутит, потому что он часто шутит с непроницаемым, ничего не говорящим лицом. Распространяется новость, будто Бурдовский и Ипполит проявили вроде бы внезапную любовь к князю; сам же князь пребывает, кажется, в очень странном состоянии.

Если он так удачно уладил дело Бурдовского (правда, не в глазах Епанчиных, которые, видимо, чувствуют себя скомпрометированными им), то сейчас он не в состоянии отличить шутку от серьезного тона; его интуитивная реакция (на компанию Бурдовского) выглядит противоречащей его же собственному рассуждению (о влиянии извращенных идей на молодое поколение); он делает вещи, которые никогда не думал делать (как тогда, например, когда обращается к Радомскому, убеждая того в чем-то в начале второй главы); он признается, что его слова и жесты не соответствуют его мыслям и унижают их. Он выглядит жертвой чередующихся настроений чрезмерного смущения и чрезмерного внутреннего разлада. Когда они с Аглаей выходят на прогулку в парк, он производит впечатление (если не считать, что он все-таки принимает к сведению замечание Аглаи о зеленой скамейке, на которой она любит сидеть рано утром) совершенно выключившегося из сопутствующего диалога. Аглая говорит, что он смотрит на нее так, как будто не уверен, существует ли она на самом деле.

Как утверждает Миллер, голос рассказчика (как он установлен ранее) все еще соответствует своему предмету, но темп перемен нарастает. Теперь, когда с появлением Рогожина и Настасьи Филипповны мысли Мышкина становятся еще более фантастичными и подобными снам, он переходит на готическую скорость. Сновидная природа этого эпизода усиливается тем, что он представляет собой слепок в точности того сна, какой Мышкин вполне бы мог ожидать увидеть; этот сон содержит реплики «реальных событий» из предыдущего повествования и структурирован взаимоотношениями Настасьи Филипповны и Рогожина, мысль о которых он пытался подавить наяву. Преподнеси рассказчик этот эпизод в качестве сна, и читатель не посчитал бы это в общем и целом неправдоподобным. Он завершается тем, что Настасья Филипповна плетеной тростью хлещет офицера

по лицу в ответ на его оскорбление; Мышкин удерживает его руку.

Чем больше путаница и замешательство, тем больше нужда в «понимании». Иные персонажи воспринимают это событие как часть злонамеренной интриги, периодически приходя к убеждению, что они смутно «понимают», что происходит, и кто в этом замешан. Все равно это неясно читателю, и знает ли рассказчик — тоже неясно. Генерал Епанчин говорит о своей супруге:

«Она в истерике, и плачет, и говорит, что нас осрамили и опозорили. Кто? Как? С кем? Когда и почему? <...> Согласен тоже, что будущность чревата событиями и что много неразъясненного; тут есть и интрига; но если здесь ничего не знают, там опять ничего объяснить не умеют; если я не слышал, ты не слышал, тот не слышал, пятый тоже ничего не слышал, то кто же, наконец, и слышал, спрошу тебя? Чем же это объяснить, по-твоему, кроме того, что наполовину дело — мираж, не существует, вроде того, как, например, свет луны... или другие привидения»<sup>17</sup>.

Когда Келлер подтверждает возможность дуэли, князь и сам, кажется, находится в истерике, он даже предлагает Келлеру выпить. Последующий разговор с Рогожиным в парке опять-таки загадочен, тревожен и призрачен, точно сон, полон видимых объяснений, которые на деле ничего не объясняют, поскольку, хотя они и правдоподобны, основываются на умозрительных догадках о мотивах других и не могут быть подтверждены.

Четвертая глава открывается еще более сновидчески. Князь приходит домой с Рогожиным и застаёт вечеринку с самыми невероятными и малопривлекательными гостями в полном разгаре. Внезапно он вспоминает, что у него день рождения.

Как только сцена получила толчок, рассказчик позволяет диалогу продолжаться с минимумом комментариев со своей стороны. Но это какой-то очень странный диалог, на вид почти бесструктурный: гости подходят к Мышкину и произносят самые неожиданные вещи. Определённые события, обещавшие по сюжету самые роковые последствия (перспектива дуэли, к примеру), разрешаются чуть ли не походя; другие важные линии, которые с течением времени завершатся ничем (как, например, желание Радомского о чем-то серьёзно переговорить с Мышкиным), служат своего рода предзнаменованием. Зачем, могут спросить читатели, рассказчик все это им преподносит?

Самые разные люди (Радомский, Ганя, Келлер, Лебедев, Ипполит) пребывают, похоже, в неестественно приподнятом настроении, не сулящем ничего хорошего, в то время как князь, кажет-

ся, с невероятной серьезностью относится к самым смехотворным дискуссиям (таким, как выступление Лебедева о средневековых каннибалах и предпочтении, отдаваемом теми при выборе человечинки почему-то монахам). Лебедевская начетническая дотошность и даже его обмен репликами с легкомысленным и ироничным Радомским содержат в себе, кажется, толику мудрости под гарниром невообразимой стряпни из интеллектуальных отбросов. Люди — в противоречии со своими вчерашними чувствами (теперь Ипполит заявляет, что не любит князя).

У некоторых, без какой-либо на то ясной причины, вдруг меняется настроение. Их не узнать. Они производят на других странное впечатление (например, Радомский со своей реакцией на «Объяснение» Ипполита). Испуганные жесты князя пугают Ипполита. Никто не контролирует ход событий. Никаких имплицитных правил благопристойности. Никто не берет на себя ответственность, на этот раз здесь нет Епанчиных и Тоцких, чтобы задать тон. Время от времени тот или иной персонаж внешне доминирует в неуправляемой беседе благодаря немислимой и неожиданной природе своего вклада в нее.

Менее всего теперь руководит князь. Он не знает, что делать с угрозой Ипполита покончить с собой. Ему даже не приходит в голову отобрать у него пистолет. И тем не менее на протяжении длительного времени никто не в состоянии уйти со сцены, которая имеет над всеми странную, гипнотическую власть.

И читатели, в той мере, в какой они продолжают читать, попали в точно такой же переплет. Они заперты в мире едва структурированного диалога и эмоциональной провокации, где неопределенные болезненные мысли проносятся в умах (иногда сразу у всех), при том что их суть не передается читателю: «... всякого тронула краешком какая-то одна общая мысль»<sup>18</sup>. Другими словами, они охвачены смутными предчувствиями, которые вроде бы тотчас же дадут объяснение тому, чего они не понимают. Читатель тоже отчаянно жаждет разъяснения и объяснения. Так называемое «Объяснение» Ипполита предлагает, таким образом, соблазнительную наживку. Само повествование полно условных намеков на решения и предстоящие прояснения, которые никогда не материализуются.

Подорвана и сама техника эффективного рассказывания истории. Еще бы не быть ей подорванной, если рассказчик бросает (или травестирует) ее, позволяя персонажам говорить все, что взбредет им в голову. Внутри повествования никто, кажется, не может или не хочет подтвердить образ «я» другого. Главный побудительный мотив исповеди Ипполита, по-видимому — это проверить реакцию своих слушателей.

Эти пользующиеся «дурной славой» четвертая и пятая главы тре-

твѣй части — ключевые в смысле утверждения нового тона. На мой взгляд, этот новый тон есть не просто смещение предыдущих (то есть негативный феномен), но новый характерный феномен, по-своему мало чем отличающийся от сновидения, где означающие отрываются от означаемых, прикрепляясь где-то в других местах согласно фрейдовским законам сгущения и замещения. К читателю применяется техника создания эмоционального и перцептуального замешательства. Однако читатель не просто не может решить, какую «ложную норму» принять только потому, что рассказчик непрестанно меняет свою позицию. Он не может решить этого потому, что рассказчик изъясил все (или почти все) определяющие маркеры; мы даже не знаем, какого рода поведение согласуется с контекстом, поскольку контекст не согласуется ни с какой узнаваемой социальной ситуацией; мы больше не уверены в том, что испытывают друг к другу различные персонажи и какого поведения от них ожидать; беседа пересыпана обобщениями по поводу человеческих побудительных мотивов и отношений, по поводу невозможности словами выразить правду (или даже свои собственные мысли), по поводу ценности и радости искать реальность (Америку), а не находить ее, по поводу невозможности рассчитать наперед более двух-трех шагов в жизни и непредсказуемости последствий от всходов тех «семян доброты», которые люди могут посеять в других.

Наконец, Ипполит говорит, что его «последнее убеждение» возникло вовсе не благодаря какому-то логическому процессу, а в результате странного шока. То была, следовательно, не логическая, а эмоциональная реакция. Я бы высказал предположение, что исповедь Ипполита и окружающий ее диалог вращаются вокруг двух взаимосвязанных тем: соблазна и невозможности полной интерсубъективности, раз, и полной неадекватности человеческого слова тому, чтобы передать опыт или постичь истину, два. В своих позднейших записных книжках Достоевский указывал на фигуру Ипполита не просто как на центр третьей части, но как на центр всего романа вообще<sup>19</sup>. В этом замечании — важнейший ключ к разгадке романа.

Сопоставьте историю Ипполита с воспоминаниями Мышкина о Швейцарии или с продуманными и ловко составленными «историями», рассказанными на дне рождения у Настасьи Филипповны в первой части. Ипполит перескакивает от одного эпизода к другому, от серьезной мысли — к банальной, от «готического» сна — к социальной реальности в духе натуральной школы, от нигилизма — к индивидуальной филантропии, от тесного общения — к стратегиям исключения из него. Чувство своей отверженности, отлученности от праздника Природы и сообщества товарищей — вот что преследует Ипполита на его смертном одре.

Ипполит не исключен из бахтинского диалога в широком смысле;

он продолжает реагировать на диалог других и вызывать ответные реакции. Не лишен он и эмоционального отклика других. (Его не игнорируют.) Он лишен положительного эмоционального подтверждения, и в ответ на это разворачивает стратегии создания эмоционального и перцептуального замешательства. Примечательно то, как многие персонажи на протяжении этих сцен обращаются к Мышкину с предложением быть их другом или с заверениями в своей дружбе (Радомский, Аглая, Ипполит и другие), а впоследствии берут свои слова обратно.

Когда рассказчик отходит в сторону, он приподымает тем самым завесу над персонажами, и мы застаем их за использованием той же самой техники, что использует и сам рассказчик. Разумеется, Ипполит никого не сводит с ума в буквальном смысле, потому что по большей части персонажи эмоционально отстраняются от него, замыкаясь в житейском цинизме. А что же князь? Он единственный, кто, кажется, так не поступает, и кто, в то же самое время, наиболее уязвим для такой техники.

После неудачной попытки Ипполита покончить с собой Мышкин размышляет над тем, что он тоже чувствует себя чужим на празднике той же самой Природы. Затем следует его сон на зеленой скамейке в парке и разговор с Аглаей, в котором, наконец, действительно проясняются некоторые темные пятна в его отношениях с Настасьей Филипповной в прошлом и чувства, испытываемые им сейчас к ним обоим. Странно (в свете его болезни, нехватки сна и выпавших недавно на его долю переживаний), но ведет он себя, вроде бы, более нормально, более спокойно. И рассказ, как будто, продолжается в большей степени в русле читательских ожиданий, когда князь возвращается домой после короткой беседы с Епанчиной.

Однако внимание князя и рассказчика по-прежнему занято чередой тривиальных инцидентов, касающихся второстепенных персонажей. Оба выглядят слегка обескураженными. Теперь следует начало эпизода с кражей у Лебедева четырехсот рублей генералом Иволгиным (эхо истории Фердыщенко в первой части, как если бы повествование после лихорадочной интерлюдии вновь стремилось установить свою идентичность, метафорически переключаясь со знакомым). Тем не менее уже следующая глава возвращает читателя к переписке между Аглаей и Настасьей Филипповной, к тому, что имеет отношение к основному сюжету (по крайней мере, к основным персонажам). Эти письма, говорят нам открытым текстом, похожи на дурной сон; такова же, мы чувствуем, и встреча Мышкина с Настасьей Филипповной в парке, когда та бросается к его ногам, спрашивая, счастлив ли он.

В третьей части читателя провели сквозь ряд неких необыкновенных переживаний (у которых нет параллели нигде в литературе). Миллер правильно указывает на тот факт, что единственное, в

чем читатель может чувствовать себя уверенным, это то, что рассказчик будет время от времени раскрывать состояние души князя: в этом смысле он сокращает дистанцию со своим героем.

Как я уже неоднократно намекал, рассказчик применяет стратегии по созданию эмоционального смятения: пока он использует «свойственный» теме голос, читатель чувствует себя относительно неприужденно. Но постоянные смена темпа и перемена голоса крайне тревожны и полны дурных предзнаменований, как полно дурных предзнаменований и использование время от времени конвенционально неподходящего голоса. Эти стратегии вступают в полную силу в четвертой части, хотя многие из них намечаются уже в тех дезориентирующих главах, которые мы только что рассмотрели.

Пользуясь модифицированной классификацией Серля:

(а) Рассказчик одновременно возбуждает читателя и подвергает его фрустрации, либо быстро чередует возбуждение и фрустрацию (отметьте постоянные предзнаменования роковых событий, никогда не сбывающиеся, предположения о таинственном понимании, никогда не приводящие к ясности, обрыв важных связующих нитей, регистрацию выражений лица, смеха и всевозможных признаков эмоционального состояния (обычно дающих читателю тонкие намеки на важные переживания и отношения), которые, как оказывается в дальнейшем, не имеют никакого значения и выглядят довольно произвольными (стратегия третья)). Суммируя: аналоговая коммуникация<sup>20</sup> лишена смысла; стереотипы оказываются не заслуживающими доверия (поведение людей несовместимо с их «характером», и объяснений этому нет); развития сюжета не происходит, и, как выясняется, на стилистические ключи полагаться нельзя.

Точно так же неясно, с какой конвенциональной обстановкой мы имеем дело: первое, что приходит на ум, это сновидное состояние, в котором обитатели улицы наводняют салон: но какие правила здесь приложимы? Здесь нельзя говорить даже о структуре скандала, поскольку какими бы скандальными ни выглядели происходящие в респектабельной светской или полусветской гостиной события, в тексте не существует недвусмысленного правила благопристойности, чтобы его нарушать. Только воспоминания о ранних частях текста и о жизненном опыте дают ключ к решению.

Все идеологические утверждения, под развесистой сенью которых читатель может искать прибежища, фокусируют внимание, как оказывается, на таких проблемах, как беспорядочность современных умов, неправдоподобие реальности, непредсказуемость будущего, невозможность сообщить то, что действительно важно, и на проблеме сведения любых рассуждений к вымыслу; под конец оценочные и по-

ясняющие комментарии рассказчика сводятся к исчезающей точке. Где бы ни возбуждалось любопытство читателя, оно нигде, оказывается, ничего не достигает; где бы воображение ни забегало вперед, оно нигде, оказывается, не подтверждается. По контрасту с этим, рассказчик неумолимо присутствует на протяжении всей четвертой части, но только лишь для того, чтобы отрицать ответственность, которую он несет за повествование.

(б) Рассказчик переходит с одного повествовательного голоса на другой, оставаясь в границах одной и той же темы, будучи серьезным и ироничным, внятным и путанным по поводу одного и того же (стратегия пятая). Лучшие примеры этой стратегии следует искать в четвертой части. На приеме у Епанчиных в честь помолвки, когда Мышкин разбивает вазу, рассказчик как бы принимает то, что Миллер называет ироничной и циничной позой по отношению к Мышкину; ясно, что это покровительственный тон, и ясно, что рассказчик с его помощью отстраняется:

«Представляя все эти факты и отказываясь их объяснить, мы вовсе не желаем оправдать нашего героя в глазах наших читателей. Мало того, мы вполне готовы разделить и самое негодование, которое он возбудил к себе даже в друзьях своих»<sup>21</sup>.

(в) Рассказчик устанавливает связь с читателем на двух одновременно не связанных между собой уровнях (подразумеваемого автора и рассказчика), и расстояние между ними значительно варьируется от места к месту (стратегия четвертая). Разрыв лучше всего иллюстрируется обращением рассказчика с разумным, но плоским объяснением Радомского, которое он эксплицитно одобряет. Миллер правильно говорит, что у читателя нет иного выхода, как только принять это объяснение за чистую монету (то есть без всякой иронии), однако подразумеваемый читатель, по всей вероятности, не может удовлетвориться всего лишь еще одним, частично подходящим стереотипом, который немногим убедительнее тех, что ему предшествовали. Это еще одно свидетельство в пользу того, что рассказчик покончил с попытками самому разобраться в Мышкине.

(г) Рассказчик переходит от одной темы к другой, оставаясь на одной и той же эмоциональной волне и в равной мере задерживаясь как на тривиальных, так и на серьезных темах, иногда оставляя вопросы жизни и смерти, чтобы предаться смакованию откровенно омерзительных эпизодов (стратегия шестая). Эта стратегия опробуется в четвертой и пятой главах третьей части, но более интенсивно используется в дальнейшем, как, например, в эпизоде после сорвавшегося

бракосочетания Мышкина с Настасьей Филипповной, когда рассказчик вдруг начинает распространяться насчет личных и деловых «заслуг» одного из второстепенных персонажей<sup>22</sup>. Другой, может быть, более внушительный пример — длинное отступление насчет судьбы генерала Иволгина, в котором рассказчик признается, что собирается по необходимости уделить Иволгину больше места, чем намеревался вначале<sup>23</sup>.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ: СВОДЯ С УМА ЧИТАТЕЛЯ (II)

Как это свойственно иногда рассказчику Достоевского, мы уже забежали вперед. Четвертая часть (после отступления об обыкновенных людях) открывается известием (сообщаемым Варей и позднее видоизмененным) о том, что Аглая и князь, несмотря ни на что, определенно помолвлены; но читатель еще должен вытерпеть рассказ о дальнейшем развитии событий в семействе Иволгиных, что рассказчик объясняет своей обязанностью уделить генералу больше места, чем он изначально намеревался, и воздержаться от объяснений, ограничившись простым отчетом. Как показывает Миллер, в итоге он этим не ограничивается. Подоплека рассказанных генералом историй о своем детстве, проведенном на службе у Наполеона, лежит, по-видимому, в ответной реакции князя: вновь он сдерживает свою природную честность, которая противоречит его снисходительности. Он ведет себя так, как будто верит генералу, хотя и знает, что позднее тот поймет, что он не мог ему верить.

Ночной визит князя к Епанчиным (когда он приходит в полночь, думая, что еще только девять часов вечера) сопровождается его ссорой с Аглаей и заканчивается посылкой ему в подарок ежа:

«Такое известие совершенно ошеломило Лизавету Прокофьевну [Епанчину]. Кажется, что бы? Но уж такое, видно, пришло настроение. Тревога ее была возбуждена в чрезвычайной степени, и главное — еж; что означает еж? Что тут условлено? Что тут подразумевается? Какой это знак? Что за телеграмма?»<sup>24</sup>

Никто не знает, что это значит, за исключением рассказчика, подтверждающего (теперь мы уже можем сомневаться в достоверности его мнения), что еж — ни что иное, как знак дружбы. Скорее, он производит впечатление означающего без означаемого. Его можно рассматривать как метафору тех проблем слова, что отравляют весь текст, лишая его законной силы.

Когда князь, наконец, делает предложение Аглае и она внешне отвергает его, путаница никуда не исчезает. Все в ее семье уверены,

что она любит его и что они поженятся. Значение даже самых убедительно звучащих слов совершенно темно. Семья исходит из того, что Аглая имеет в виду противоположное тому, что явствует из ею же сказанного. Шестая и седьмая главы рассказывают о приеме, устроенном в честь помолвки, на котором Мышкин разбивает вазу. Еще раз Епаннины ассоциируются с внешними достоинством и благопристойностью. Князь, несмотря на все свои усилия, начинает волноваться несообразно никаким рамкам, налагаемым предметом беседы, результаты чего теперь уже легко предсказать. Его философствование (в котором он объективирует, обобщает, навешивает ярлыки) кажется отделившимся от него, как если бы говорил не он, а некая идеология «говорила им».

Можно предположить, что именно это и заставляет рассказчика в конечном итоге объективировать князя, потеряв с ним всякое терпение. Раз уж князь ведет себя подобным образом, рассказчик как бы не может далее сдерживаться. Итак, голос всезнающего рассказчика, в конечном счете, это всего лишь поза — как и любая другая в романе; он устраняется в качестве главной фигуры в структуре повествования.

В восьмой главе мы застаем Мышкина оправившимся от своего припадка и окруженным суматохой побочной сюжетной линии. За этим следует встреча «вчетвером», о которой условилась Аглая, сцена между двумя женщинами и победа Настасьи Филипповны. В начале девятой главы рассказчик опять говорит о том, что все так запутано, что он не будет вдаваться в объяснения, а ограничится фактами. Сначала слухи о том, что произошло, потом планы, связанные со свадьбой. Комментарии Радомского и стремительный эндшпиль.

Начало девятой главы — в высшей степени показательный пример голоса циничного поставщика циркулирующих в обществе слухов. Рассказчик говорит, что он разделяет возмущение генерала поведением князя, более того, он соглашается и с Радомским. Радомский жестоко объективирует, объясняя поведение князя с помощью таких всеобъясняющих понятий, как *«врожденная неопытность»*, *«необычайное простодушие»*, *«феноменальное отсутствие чувства меры»*, *«головной восторг»* и тому подобное. Теперь рассказчик подписывается под этим.

Как мы уже отмечали, заключительная часть содержит наиболее откровенные примеры шести стратегий: иронизирование рассказчика по поводу Мышкина (стратегия первая); разрыв между подразумеваемым автором и рассказчиком, когда последний отождествляет себя с Радомским в его оценке князя (стратегия вторая); отступления об Иволгине и тривиальные темы (стратегия третья); напряженность в связи со свадьбой Мышкина и убийство Настасьи Филипповны (стратегия четвертая).

Фундаментальная стратегия, которую рассказчик теперь использует по отношению к читателю — это чередование приемов, служащих для подтверждения и неподтверждения субъективности князя. В этой стратегии другие персонажи участвуют на всем протяжении романа: часто они делают это, вызывая к жизни культурные стереотипы и находя их недостаточными.

Ближе к концу рассказчик выступает на стороне объективирующих приемов, безусловно неадекватных, если брать за точку отсчета его же собственную предшествующую практику. В каком-то смысле он деконструировал сочувствующий и всезнающий голос, уничтожил его авторитарность и центральное положение и отдал приоритет голосу циничного рассказчика бульварного романа, вместе с его приспешником хроникером, пересказывающим слухи. За этим рассказчиком остается последнее слово. С другой стороны, последнее слово остается за ним только относительно линейной последовательности высказываний, ткущих текст и создающих темпоральность первого чтения. Всезнающий рассказчик гораздо ближе подразумеваемому автору/читателю, и дальнейшие размышления о смысле текста почти непременно восстановят первоначальную иерархию и вынудят читателя провести более четкое различие между подразумеваемым автором и рассказчиком, сознательно отдав предпочтение первому.

Однако если судить по истории критики романа, а она чего-нибудь да стоит, этот процесс деконструкции и реконструкции будет, по всей вероятности, продолжать терзать чутких читателей, оставляя их без определенного и исчерпывающего образа Мышкина. И это неизбежно не просто потому, что они сталкиваются с проблемой самостоятельного соединения из разрозненных частей текста последовательного, согласующегося объяснения. Я полагаю, это так еще и потому, что они (как и в «Записках из подполья») сталкиваются с текстом, в котором ставится проблема их собственной идентичности. Грубо говоря: являюсь ли я, читатель, личностью того сорта, какую проецирует циничный (но здравомыслящий) рассказчик, приводящий роман к завершению? Способен ли я, то есть допускаю ли я такую возможность, упустить из виду все тонкие характеристики героя, потеряв терпение из-за его поведения под воздействием крайнего напряжения, из-за его неспособности соответствовать хриstopодобному образу и творить какое-либо всеобщее и необратимое добро в мире? Склонен ли и я также к тому, чтобы отвергнуть его, нацепив стереотипный ярлык?

Если я решаю, что нет, то должен начать размышлять сызнова, должен разобраться в том, что же я думаю о князе сейчас на основании всех свидетельств, рискуя тем самым связать себя (в каком-то смысле) с формой жизни, обладающей, без сомнения, огромным количеством практических недостатков. Альтернатива, стало быть, пред-

ставляется таковой: на стороне ли я интересубъективности, детской доверчивости, *naïveté*, сострадания и так далее, приводящих князя и многих других, очарованных его личностью, к катастрофе? Оба решения могут относиться к стратегиям пятой и шестой, как они определены выше. Оба грозят придать особую рельефность тем сферам личности, которые не совпадают с образом «я», предполагаемым большинством читателей. Оба, в особенности второе, можно сказать (этого не сказали бы разве что сторонники первоизданного христианства), стимулируют поведение, которое, осуществись оно в реальной жизни, могло бы привести к катастрофе.

Однако необходимо подчеркнуть, что эта оппозиция не совпадает с той, что подразумевается в критической литературе: святой Мышкин или идиот? Причина здесь в том, что оба эти ярлыка представляют собой неадекватные парадигмы. «Святость», разумеется, значительно труднее определить, но литература насчет святости Мышкина оставляет мало места для сомнений в том, что на уме у использующих этот термин читателей такие «христианские» качества, как смиренность, сострадание, интуитивная пронизательность, детскость и так далее, возможно также и его видение высшей гармонии, и что они поставлены в беспросветный тупик свидетельствами о его «двойных мыслях», душевном мраке и помрачении, несостоятельности его суждений и догадок и прочими негативными чертами того же рода.

Мы видели, как персонажи подталкивали читателя к тому, чтобы применять разнообразные объясняющие модели из репертуара «общественного мнения» и литературы: идиот, плут, «юродивый», Дон Кихот, Христос, иезуит, безнравственный отпрыск аристократии, «рыцарь бедный», демократ. Все эти ярлыки помогают читателю проверить, насколько приложимы к Мышкину знакомые читателю парадигмы, и взять из них то, что может быть подходящим. Но те читатели, которые попытаются применить какую-либо из этих парадигм на манер прокрустова ложа, незамедлительно обнаружат слишком большое количество аномалий, чтобы остаться удовлетворенными. Задолго до того, как они столкнулись со всеми этими подсказками в тексте, они уже познакомились с новым явлением, которому все эти парадигмы неадекватны и которому мы можем с наибольшим для себя удобством, хотя и неточно, прицепить ярлык «Мышкин». Он может нести на себе черты фамильного сходства с некоторыми другими, но и только.

Сходным образом, я бы предположил, что читателя соблазнит уподобить повествование тем различным голосам, что распознала и идентифицировала Миллер и к которым прибавились добавленные в этой главе: в финале ни один из них не будет служить в качестве парадигмы для всего романа — мы имеем здесь дело, как указал Бахтин, с новым явлением, которое он назвал «полифоническим ро-

маном». Но было бы вопиющим упрощением исходить из того, что каждый персонаж обладает только одним, статичным, поддающимся определению голосом.

Наконец, мы можем напомнить себе об оставшихся двух стратегиях из списка Серля и о наших двух дополнительных. Их труднее перевести в план чтения.

Сначала я думал, что стратегия седьмая отсутствует, но затем, по размышлении, я решил, что она может оказаться наиболее фундаментальной:

(д) Рассказчик непрямо и частыми намеками дает понять, что он знает позорную тайну читателей (что они, предаваясь наивному, нереклексивному восприятию художественного вымысла как имеющего референциальный статус, могут с легкостью клюнуть на приманку и принять правдоподобие за реальность, особенно если оно заключает в себе обнадеживающую и вселяющую уверенность объективацию?), в то же время отказываясь раскрыть это прямо. В некотором смысле, конечно, такова вообще реальность индивидуального сознания в мире «фантастического реализма» Достоевского, форма сознания, каковому в любом случае не дано оставаться спокойным.

(е) Или, может быть, стратегию седьмую следовало бы рассматривать вместе со стратегией первой. Не есть ли «позорная тайна» читателя — его интуитивное сочувствие эмоциональному подполью, о чем так ярко и убедительно пишет Элизабет Далтон, тогда как он лишь по видимости реагирует на уровень истории как таковой либо на идеологический и религиозный уровни текста? Может быть, рассказчик и впрямь привлекает внимание к тем сферам личности, которые читатель сознает исключительно смутно, сферам, не совпадающим с тем типом личности, какой читатель считает себя: свидетельства, полученные от реальных читателей (правда, собранные без всякой системы), вместе с обнаружившимся родством между Достоевским и Фрейдом, могли бы навести на мысль, что, возможно, так оно и есть.

В чем не приходится сомневаться, так это в том, что всякий читатель, хоть сколько-нибудь идентифицирующий себя с главными персонажами, идентифицируется с эмоциями и опытом, какие от читателя, постулируемого ироничным рассказчиком (поощряющим объективацию и навешивание ярлыков, таких как «практические люди», «обыкновенные люди» и тому подобное), вряд ли можно было бы ожидать. Возможно, ближе к существу дела тот факт, что от подразумеваемого читателя ожидается, что его ответные реакции будут такими, какие читатель, постулируемый рассказчиком, будучи слишком мелким, поверхностным, не поймет. В любом случае, если стратегии по созда-

нию эмоционального смятения должны обладать каким-либо глубинным воздействием, необходимо, чтобы читатель был глубоко вовлечен в текст эмоционально.

(ж) Кроме того, возможно, имеется намек еще и на то, что это читатель, а не рассказчик, несет ответственность за любые путаницу и смятение, которые могут возникнуть. В той мере, в какой читатель втягивается в тайный сговор с рассказчиком и впоследствии упрекает себя за это, можно привести доводы в пользу того, что используется один из таких приемов (стратегия восьмая). Но здесь имеется даже еще более мучительная возможность, а именно та, что поведение рассказчика сродни поведению того, кто сам выбит из равновесия читательским «молчанием» перед собственной необходимостью (необходимостью рассказчика) поддержать свое определенно подразумеваемое сочувствие к отклоняющемуся от нормы Мышкину. Отсюда, и это можно было бы доказать, и его нервозность, и путанные и нелогичные отступления о проблемах писания романов, об обыкновенных и практических людях и так далее, как будто он сам болезненно неуверен, «в» каком положении находится по отношению к читателю. Молчание, как мы знаем, это самый сокрушительный ответ на направленный другому запрос в подтверждении. Но это уводит нас за границы того, что может быть продемонстрировано в отношении текста.

(з) Наконец, возбуждает ли рассказчик читателей эмоционально в ситуации, в которой для них было бы катастрофой стремиться к удовлетворению (стратегия вторая)? Я могу предложить не более чем интуитивный ответ на этот вопрос. Он имплицитно поднимает все те вопросы о воздействии художественного вымысла на поведение читателей, что столь часто обсуждаются в контексте моральной цензуры. Разумеется, это правда, что любой читатель, которого подмывает разыграть типично Достоевскую сцену в респектабельной обстановке, скорее всего устроил бы скандал, который может заслужить ярлык рокового. Мне доводилось бывать свидетелем подобных сцен, но не знаю, насколько Достоевский был в них повинен. Исходим ли мы из того, что большинство читателей живут именно в такой обстановке и что это и есть имплицитная норма (не очень-то отличающаяся от нормы Толстого), каковую и заимствует большинство читателей?

Чтобы закончить не на совсем уж причудливой ноте: может быть и так, что в то время как применение этих стратегий может одних читателей сбить с толку, воздействие на других (как предполагает Лэнг в случае успешного использования первой стратегии психотерапевтом) может быть проясняющим. Что в конечном счете, возможно, есть лишь иной способ выразить аристотелевскую идею катарсиса.

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**  
**ИСПОРЧЕННЫЙ ТЕЛЕФОН**



### МОТИВ МАРИОН: ШЕПОТ ПРЕДШЕСТВЕННИКА

В предыдущих главах я пытался развить некоторые направления исследовательского подхода, подсказанного Бахтиным, за пределами, намеченными и соблюдаемыми им самим. Я постарался продемонстрировать, как диалог с другим неразрывно связан с такого рода эмоциональными полярностями и обращениями в противоположность, которым мы начинаем отдавать должное в тексте Достоевского, и что они неразрывно связаны с идеологическими полярностями и обращениями.

Я также постарался показать, что эмоциональные измерения диалога включают в себя как отношение рассказчик-читатель, так и отношения персонаж-персонаж и рассказчик-персонаж. По ходу моего разбора природы этих взаимоотношений я рассмотрел способ, каким каждый участник диалога втягивается в процесс постулирования норм, которые затем, по мере продолжения (чтения) текста, подрываются. Этот процесс постулирования и подрыва может быть рассмотрен на уровне межличностных эмоциональных взаимоотношений, на философском уровне, а также на уровне слова, и может завершиться в результате отмены установленных в первоначальных актах постулирования уравнивающих тождеств, вплоть до точки, где возможность того, что этот процесс в принципе бесконечен, навязывается сознанию читателя. И не только читателя. Некоторых персонажей Достоевского, особенно это заметно на примере «подпольного человека», постигает похожая пугающая возможность, чтобы не сказать участь.

Бахтин подчеркивает, что мир Достоевского по своему существу есть мир сосуществования и взаимодействия: «Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени»<sup>1</sup>. Рассмотренная мною диалектика анализировалась в этом отношении тоже с точки зрения синхронии. Но Бахтин не исключает и ди-

ахронию, измерение становления. Он ставит ударение на двуголосом слове, в котором высказывание, как отвечающее на предыдущее высказывание, так и предвосхищающее возражение (*ad infinitum*\*?), располагает к развитию. Да и сами его пространственные и обильно иллюстрированные рассуждения по поводу пародии, гибридизации и стилизации, где тексты накладываются друг на друга, имплицитно ставят вопрос, не является ли и этот процесс потенциально бесконечным.

В этой и следующей главах я исследую примеры двуглосого слова с диахронической точки зрения, и хотя я лишь очерчу поверхность этого богатейшего поля, я включу в свое рассмотрение цепочки возражений и предвосхищений, которые простираются за пределы текстов Достоевского, а также прослежу их функцию внутри текста. В этой главе я сосредоточусь на текстуальных «воспоминаниях» и на «вытеснении» в тексте. Такое разделение акцентов производится мною исключительно ради ясности. В самих же текстах «воспоминание» и «вытеснение» неотделимы друг от друга. И мы можем с некоторой долей вероятности предположить, хотя я и не буду этого обсуждать, что похожие процессы имеют место и в отношениях читателя с текстом.

В своем анализе синхронического феномена я ставил акцент как на утверждении норм и их подрыве, так и на возникающих в результате этого процесса иллюзиях континуальности и дисконтинуальности, доминирования реальности и ее неуловимости. Те же самые особенности следует искать и в настоящем диахроническом анализе. Кроме того, я обсужу пути того, как трансформируются мотивы в своих миграциях от одного текста к другому.

## Цепочки отголосков

Во многих странах люди играют в игру «Испорченный телефон». Она предполагает группу людей, которые по цепочке шепотом передают сообщение друг другу до тех пор пока сообщение не дойдет до конца линии. Удовольствие от игры заключается в том, чтобы посмотреть, какие искажения претерпело сообщение по ходу своей трансляции. На самом-то деле люди пытаются, как правило, повторить в точности те же самые слова, что были ими услышаны (бахтинское «повторение наизусть»), и отклонения и искажения происходят ненамеренно. У Достоевского имеется ряд примеров, которые можно связать с этим феноменом (как, например, тогда, когда один из персонажей в «Братьях Карамазовых» называет Алешу «Черномазовым», где и «Кара», и «Черно», обе «приставки» отсылают к «черному цвету»).

---

\* До бесконечности (*лат.*).

Литературный феномен, который я намерен проанализировать, принадлежит скорее к бахтинской категории «пересказа своими словами», нежели к категории перевода. Я не буду стремиться классифицировать все основные типы искажений, возможные в ситуации, когда сообщение не слышано или слышано не полностью, и слушатель должен самостоятельно заполнить пробел. Пока что я лишь выдвину предположение (следуя фрейдовскому анализу работы сновидений), что такие искажения базируются преимущественно на принципах замещения и сгущения, каковые можно связать с тропами метонимии и метафоры, где первый троп основывается на смежности, а второй — на подобии. Нет нужды говорить, что иногда оба тропа встречаются в сочетании. На каждой стадии в цепи пересказа переработки, возникающие в соответствии с новым контекстом, вызываются к жизни отчасти эмоциональными запросами рассказчика, а отчасти формальными требованиями рассказа.

Представьте себе, что все участники игры внезапно умерли, не оставив никакой записи своей игры, кроме сообщения: в том виде, в каком оно отправилось в путь, и в том, в каком финишировало. Даже если оба сообщения идентичны, было бы в принципе невозможно, иначе как благодаря везению или домыслам, восстановить разнообразные стадии, через которые прошло, трансформируясь, сообщение.

Переход «влияния» от одного текста к другому зачастую столь же неуловим, как и пропущенные стадии в игре «Испорченный телефон». Хотя мы и можем испытывать бесконечное удовлетворение, идентифицируя прямые цитаты и аллюзии, крайне редко доводится нам встретиться со случаями, где мы можем с какой бы то ни было степенью уверенности попытаться реконструировать всю запутанную цепочку.

## Достоевский и Руссо

В этой главе я намерен исследовать один такой редкий случай. Он касается «влияния» Руссо на Достоевского или, как сказал бы Бахтин, голоса Руссо в тексте Достоевского. Кроме того, я надеюсь проделать в этой главе три вещи. Во-первых, показать, что характерный мотив из «Исповеди» Руссо играет поддающуюся распознаванию роль в произведениях Достоевского, и что мы можем выявить в цепи несколько важных звеньев. Во-вторых, показать, как этот мотив ассимилируется в произведениях Достоевского (становится, если угодно, внутренне убедительным посредством замещения, сгущения и переработки). Третья задача состоит в том, чтобы

продемонстрировать, что эволюция этого отдельно взятого мотива метонимически заступает на место тематического развития произведений Достоевского как целого; другими словами, что мы можем увидеть в микрокосме эволюции его обращения с этим отдельно взятым мотивом процессы, которые выявляются в макрокосме его произведений как целого. Если все это действительно удастся проделать, результаты могут оказаться весьма любопытными.

Без сомнения, голос Руссо принадлежит к той широкой категории влияния, которую имеют обыкновение неточно называть «распространенным». Некоторые пассажи Достоевского поражали читателей как «что-то вроде того, что мог бы на месте Достоевского написать Руссо». Читатель чувствует, что в некоторых важных отношениях Руссо и Достоевский духовно близки, что между ними есть фамильное сходство, ждущее своего определения, и что, например, интерес Достоевского к исповедальной манере чем-то весьма значительным в себе обязан не кому-нибудь, а именно Руссо. «Подпольный человек» критически замечает:

«Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже решил записывать, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды? Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие»<sup>2</sup>.

Но я принципиально не занимаюсь здесь тематическими и художественными вопросами. Я думаю, мы не ошибемся, сказав, сославшись на авторитет Достоевского, что особенно поразительные в литературном отношении сцены (то есть сцены из репертуара вымысла других людей) порой могут играть в его произведениях ключевую роль. Критики часто приводят отрывок из его «Записных книжек», где он говорит: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно <...> Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое»<sup>3</sup>. Находятся или нет именно там их истоки, но такие впечатления могут быть, по-видимому, действительно пережиты при чтении. Версиров в «Подростке» замечает, что в произведениях великих художников есть сцены

настолько больные, что они помнятся потом всю жизнь: например, последний монолог Отелло, Евгений у ног Татьяны, или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь у колодца в «Отверженных» Виктора Гюго. Такие сцены пронзают сердце, и потом навеки от них остается рана<sup>4</sup>.

Моя гипотеза заключается в том, что Достоевский нашел такую сцену в «Исповеди» Руссо (это одна из тех скандальных сцен, что упоминается в «Преступлении и наказании» Разумихиным как скучнейшая)<sup>5</sup>. Кроме того, она содержит мотив, который, как мы уже видели, рельефно выступает в «Преступлении и наказании» и который, видимо, настолько приковал к себе воображение Достоевского, что стал его наваждением: наиболее подходящее имя, какое я могу ему подобрать, это «необоснованная виктимизация» (превращение в жертву). Это и есть тот постоянный фактор, что неизменно проходит вдоль всей цепочки.

### История Марион<sup>6</sup>

Текст Руссо — это эпизод с Марион во второй книге «Исповеди». История касается того периода, когда Руссо был слугой. Он крадет розовую ленту, но не прячет ее, и вскоре ее находят. Когда его спрашивают, откуда у него лента, он отвечает, что ему дала ее служанка, Марион, тем самым он косвенно обвиняет ее в краже. У девушки безупречная репутация, не может быть, чтобы она совершила такой поступок. Но ее призывают, и Руссо повторяет свое обвинение публично и прямо в глаза. Она твердо, однако без всякой горячности, отклоняет обвинение, слезно умоляя Руссо не губить невинную девушку. Сдержанность ее ответа, наряду с убежденностью Руссо, свидетельствует против нее, и оба кончают тем, что их выгоняют. Руссо ничего не известно о ее дальнейшей судьбе, но скорее всего ее ждет нищета.

Рассказ можно приблизительно разделить на следующие повествовательные узлы:

1. (а) Малоценный предмет украден автором исповеди (мужского пола).

(б) Он возводит ложное обвинение на другую особу (юную, женского пола), в высшей степени уязвимую и совершенно невинную.

(в) Жертва отрицает вину и упрекает его, но смиренно принимает свою судьбу.

(г) Автор позволяет, чтобы ее наказали (выгнали), скорее всего обрекая жертву на нищету.

(д) Автора также выгоняют.

Комментируя этот эпизод, рассказчик, помимо всего прочего, отмечает следующие моменты:

2. (а) В его действии был элемент извращения.

(б) В нем был элемент *acte gratuit*\* (он описывает ее как «*le premier object qui s'offrit*»\*\*).

(в) В действительности, он был расположен к девушке, в каком-то смысле это и послужило причиной его обвинения; он обвинил ее в том, что она дала ему ленту, потому что сам хотел подарить ее ей.

(г) Он боялся не столько наказания, сколько позора.

(д) Если бы были произнесены нужные слова, он бы тут же сознался.

(ж) Больше всего его беспокоила не ее вероятная нищета, но мысль о том, на что юную девушку может толкнуть унижение поруганной невинности («*le découragement de l'innocence avilie*»).

Пол де Ман в своей статье о похищенной ленте<sup>7</sup> утверждает, что исповедь не является в действительности исповедальным текстом, потому что исповедоваться — значит превозмогать стыд и вину от имени истины. Руссо не только исповедуется, он еще и извиняет сам себя. На другом уровне функция исповеди состоит в том, чтобы предоставить сцену Руссо для публичного разоблачения, подмостки, на которых он выставляет напоказ свое бесчестье, или, что означает то же самое, обеспечить выгодную концовку для второй книги «Исповеди».

В таком случае здесь, вдобавок к установленным мною выше повествовательным узлам, мы имеем ряд дополнительных факторов в мотивации рассказчика; во-первых, в плане мотивации для поступков, о которых рассказывается, а во-вторых, в плане мотивов для опубликованной исповеди.

Робин Фьюер Миллер уже привлекала внимание к параллельному эпизоду в «Идиоте»; он и есть то первое звено в цепи, пролегающей внутри текстов Достоевского, к которому мы обратимся<sup>8</sup>. Потому что он является очевиднейшим примером и никак не может вызывать сомнений по поводу своего литературного происхождения; правда, если мы применяем здесь модель «испорченный телефон», нас все равно не покинет беспокойство от сознания того, что очевиднейший отголосок совсем не обязательно является в цепочке и самым первым.

---

\* Беспричинный поступок (фр.)

\*\* Первая встречная (фр.)

## История Дарьи

Этот эпизод — история, рассказанная Фердыщенко на именинах у Настасьи Филипповны<sup>9</sup>. Она тоже представлена как исповедь. Согласно этой истории, Фердыщенко, находясь в гостях, без какой-либо на то ясной для себя самой причины, можно сказать безотчетно, крадет трехрублевую ассигнацию. Пропажа обнаружена, начинается допрос служанок. Подозрение падает на служанку по имени Дарья. Фердыщенко старается убедить ее признаться. Он ощущает необыкновенное удовольствие, «проповедуя» ей, в то время как бумажка на самом деле лежит у него в кармане. Позднее девушку выгоняют. Ему никогда не приходило в голову сознаться в своих преступлениях (ни в краже, ни в ложном обвинении). Он не говорит, а скорее всего не знает или ему просто нет дела до того, что случилось с девушкой после этого инцидента. Когда его история вызывает у слушателей впечатление, противоположное тому, которого он ожидал, он «ужасно озлобляется».

Принимая во внимание беллетристический контекст, читатель может задаться вопросом, не сочинил ли просто-напросто Фердыщенко свою историю, взяв за основу Руссо, как и генерал Иволгин сочиняет историю о себе на основе заметки в «L'Indépendance Belge».

Первые четыре повествовательных узла, отмеченные нами в истории Марион, присутствуют, с некоторыми слабыми модификациями, и в истории Фердыщенко. Что существенно изменилось, так это мотивация описанного преступления. Он не испытывает никакого чувства вины или стыда ни во время самой кражи, ни когда клеветает, ни когда девушку выгоняют, ни позднее. Напротив, находит необыкновенное удовольствие в сочетании высокопарного морализирования с сознанием своей низости и ее невинности. Он разделяет с Руссо лишь один явный мотив: желание произвести впечатление рассказом о собственной низости — мотив, отмеченный у Руссо «подпольным человеком».

Пользуясь терминологией Женет<sup>10</sup>, мы имеем здесь существенную трансмотивацию относительно поступков, о которых рассказывается, и частичную трансмотивацию в отношении исповеди. В повествовательной манере налицо существенная, хотя и слабая, трансформация: это исповедь персонажа, а не автора или вымышленного рассказчика. Это значит, что она помещена в контекст, где должны быть услышаны и голоса других персонажей, увеличивая таким образом степень того, что Бахтин называет «полифонией». Несмотря на это, она проигрывает в сложности истории Руссо. В абстрактном смысле, голос остается тем же: голосом мужчины, мучителя, превращающего женщину в жертву; объект тоже остается тем же, хотя

мучитель уже не слуга, не равный, а гость, стоящий выше на социальной лестнице.

Основания для уверенности в литературной родословной этого эпизода многообразны. Во времена Достоевского он был широко известен, может быть, был самым известным эпизодом из «Исповеди»; его знали даже те, кто не читал саму «Исповедь». Кроме того, Достоевский был безусловно знаком с ним. Помимо заметок в его «Записных книжках», существует предложение Разумихина подходящего для перевода материала Раскольникову: «Кончим это, начнем об китах переводить, потом из второй части “Confessions” какие-то скучнейшие сплетни тоже отметили, переводить будем...»<sup>11</sup>. Любопытно отметить, что кое-какие ключевые аспекты истории Руссо, до которых Фердыщенко нет дела, отзываются эхом в других частях романа. Собственная история Настасьи Филипповны (Тоцкий так боится, что она ее поведает) именно о том, на что может толкнуть девушку унижение поруганной невинности. В том, что Достоевский — с подсказкой со стороны Руссо или без нее — додумал этот вопрос до конца, сомневаться не приходится.

## История Оли<sup>12</sup>

А теперь, в порядке эксперимента, я хочу посмотреть на совершенно отличный и гораздо более проблематичный случай. Самое большее, что может быть сказано в оправдание моего выбора, это то, что он затрагивает тот самый вопрос, которым забывает задаться Фердыщенко, вопрос, составляющий тематический стержень и оставшейся втуне истории Настасьи Филипповны. В «Подростке» есть эпизод, который, во всяком случае на первый взгляд, сохраняет черты отдаленного фамильного сходства с историей Марион.

Вероятно, здесь тоже можно сказать, вторя предыдущему замечанию, что это похоже на то, что мог бы на месте Достоевского написать Руссо. Удивительно, насколько сильным может быть подобное впечатление, несмотря на их очень и очень отдаленное, судя по внешнему виду, сходство.

Эпизод, который я имею в виду, это история Оли в «Подростке». Оля, такая юная, невинная девушка, находящаяся в уязвимом положении (оказавшись с матерью в Петербурге без денег, она дает по неопытности «двусмысленное» объявление в газету), была только что унижена, посетив по наивной ошибке публичный дом; незадолго до этого ее унизил своим оскорбительным предложением купец. Вскоре после этого Версилов, искренне желая помочь, посещает ее и оставляет немного денег, чтобы она перебилась, пока он найдет ей

какую-нибудь работу. Она доверчиво принимает его жест. Позднее, придя к заключению, что он тоже хочет оскорбить и унижить ее, она отыскивает его и швыряет деньги обратно. А потом в отчаянии накладывает на себя руки. Мы можем выявить здесь три повествовательных узла:

(а) Девушка проявляет наивное доверие к отцу рассказчика.

(б) Затем с ее стороны следует вспышка продиктованного унижением отказа.

(в) В отчаянии она вешается.

Ни один из этих повествовательных узлов не обнаруживает никакой параллели с эпизодом Марион. Соответственно, и объяснения тоже. Каковы же тогда основания для сопоставления? Давайте вновь обратимся к терминологии Женет (несмотря на то что сам он, пожалуй, поостерегся бы) и попытаемся собрать доказательства.

Во-первых, мы можем привести довод, что решающей трансформацией является здесь трансфокализация. Фокус интереса переместился к жертве и увеличивает крупным планом как раз тот элемент мотивации в истории Марион, который остался повисшим в воздухе — мысль о том, на что может толкнуть девушку унижение поруганной невинности. Девушка полагает, что она жертва акта необоснованной виктимизации — неважно, права ли она в случае Версилова — и страдает от унижения поруганной невинности — неважно, есть ли у нее убедительный повод — и в результате лишает себя жизни. История рассказывается не тем, кто превращает ее в жертву, а сыном человека, исполняющего эту роль, и, через него, устами матери жертвы. Итак, здесь налицо еще и элемент трансвокализации. Тот, кто, отнюдь не желая того, делает из нее жертву, мучитель, если из уважения к Оле мы можем по-прежнему так о нем говорить, на самом деле стремится помочь ей. Мотивация для поступка Оли, конечно же, подсказана историей Марион, однако в этой последней отсутствует соответствующий зафиксированный поступок.

У нас есть, таким образом, и это можно доказать, то, что Женет называет *continuation paraleptique* (паралиптическое продолжение) истории Руссо, в котором психологический фокус переместился к жертве до такой степени, что уже не имеет значения, каковы были намерения да и сами действия того, кто «сделал» из нее жертву, учитывая, что в данном контексте их оказалось достаточно для того, чтобы вызвать зафиксированный эффект (если вспомнить терминологию из второй части, «свести Олю с ума»).

Итак, благодаря приложению нескольких простых принципов трансформации, возможность формальных связей между двумя тек-

стами может быть убедительно продемонстрирована. Что мы можем тотчас же проглядеть — и традиционный охотник до влияний обыкновенно проглядывает, — это то, что мы говорим именно о формальных связях между двумя текстами, а не о креативных связях между предшествующим текстом и читателем/автором.

Не хватает либо открытого и убедительного признания — какого здесь, по-видимому, не существует, — либо опущенного текстуального звена или звеньев, каковые могли бы послужить в качестве косвенных улик, подтверждающих, что мы имеем дело с постепенной ассимиляцией текста Руссо в ряде текстов Достоевского, звеньев, обнаруженных в цепи родственных эпизодов в текстах приемника. Такие улики не были бы абсолютно непроверяемыми, но они были бы весьма ценными.

Я полагаю, в нашем случае такая цепь существует, а опущенное звено следует искать — и я это докажу — в «Бесах».

### История Матрешы<sup>13</sup>

Существует несколько версий «Исповеди» Ставрогина. Я пользовался той, что датирована рукой жены Достоевского 1872 годом. Исповедь никогда не публиковалась при жизни Достоевского по соображениям благопристойности, но была написана как составная часть характеристики Ставрогина.

В своей исповеди, представленной, как и «Исповедь» Руссо (правда, здесь она вложена в уста персонажа), в качестве письменного документа, Ставрогин задерживается на одном заслуживающем особого внимания эпизоде. Он рассказывает, как позволил высечь невинную девочку за кражу потерянного им перочинного ножика, хотя и не хотел, чтобы это произошло, и не имел никаких оснований считать, что это она взяла его. Позднее он обнаруживает ножик у себя на постели, где должно быть по рассеянности оставил его.

Если мы сравним эту историю с историями Марион и Дарьи, то увидим, что все три содержат несколько общих повествовательных узлов; однако если возьмемся описывать узлы в истории Матрешы с какой бы то ни было степенью точности, нам придется отметить, что в каждом случае имелось их существенное ослабление:

(а) Малоценный предмет предположительно украден; тогда как в историях Марион и Дарьи он украден на самом деле.

(б) В высшей степени уязвимая и совершенно невинная девочка обвиняется; но не мужчиной-мучителем, остающимся пассивно безучастным.

(в) Жертва явно принимает свою судьбу безропотно; не раздается ни слова протеста.

(г) Рассказчик позволяет, чтобы ее наказали; но не играет при этом никакой активной роли и сам не выдвигает никаких обвинений. Он морально соглашается с несправедливым осуждением, но впоследствии не открывает, что нашел пропавший предмет.

Если здесь налицо ослабление в существе повествовательных узлов, то, напротив, налицо и тщательная разработка мотивации. Исследование мотивации Ставрогина потребовало бы гораздо более обстоятельного рассмотрения и гораздо больше места, чем мы для этого располагаем, но никто не будет отрицать, что в подобном исследовании найдется место для обсуждения элемента извращенности в поведении Ставрогина, элемента *acte gratuit*, тезиса, что он не столько боится наказания, сколько стыда (мнение Тихона), и идеи, что Матреша была жертвой унижения поруганной невинности. Третий важный сдвиг — это внутренний подрыв самой манеры исповеди. Пол де Ман показал, что в исповеди Руссо он присутствует в зачаточном состоянии. Предваряя исповедь Ставрогина, рассказчик открыто бросает тень сомнения на правдивость ставрогинского документа, не будучи готов, однако, вынести окончательный вердикт.

Томас Барран в своем сравнительном исследовании исповедей Руссо и Ставрогина<sup>14</sup> утверждает, что Достоевский атакует исповедальный жанр Руссо при помощи трех главных аргументов: (1) одна неразборчивая откровенность сама по себе еще не искупает грехи и не входит в нравственные заслуги личности, но скорее притупляет способность отличать добро от зла; (2) письменная исповедь, неважно, насколько искренняя, не может избежать того, что ее автор представит себя в ней таким, каким себя хочет видеть, а не таким, каков он есть на самом деле; (3) уже сами мотивы, заставляющие человека исповедоваться на бумаге, слишком часто коренятся скорее в гордыне и презрении к другим, чем в желании искупить вину или выразить раскаяние.

Но в отличие от Руссо или Фердыщенко Ставрогин запечатлевает то, что случилось впоследствии и в чем он глубоко замешан. После коротко описанных выше событий возникает продолжение: охваченная взрывом подавлявшейся раньше невротической страсти девочка бросается к Ставрогину. За этим следует фаза стыда и отдаления и, наконец, самоубийство. То, что представляется здесь главными повествовательными единицами, не совпадает с таковыми в истории Оли, но соответствующие психологические линии очень схожи. В обоих случаях детский идеал невинности ниспровергнут, чувствами она тянется к тому, в ком видит обидчика, и,

покрытая позором, в итоге кончает собой.

Две части истории Ставрогина и Матрешы скрепляют собой трансформацию Руссо в «Идиоте» и Олину историю в «Подростке», демонстрируя реальность существования фамильного сходства, вынести на свет каковое, если брать его изолированно, стоит стольких мучений и методологических натяжек.

## Тематическое развитие романов Достоевского

Ранее я сделал более существенное заявление, а именно, что здесь мы имеем не просто серию эпизодов, демонстрирующих постепенную ассимиляцию и трансформацию, но и метонимическое «замещение» тематического развития произведений Достоевского как целого. Суть этого заявления может быть увидена в трансформациях, которые, в порядке эксперимента, я осветил по ходу своего рассмотрения эпизода с Олей. По мере постепенной ассимиляции в текстах Достоевского, эпизод Марион претерпел ослабление в одних отношениях и усиление — в других. Позвольте мне напомнить наиболее важные.

Во-первых, произошла перемена повествовательной манеры; исповедальный жанр подорван и почти исчез как прямой диалог с читателем. Во-вторых, здесь звучит уже не один только голос мучителя, но голоса как его самого, так и жертвы, причем опосредованные голосами других. В-третьих, фокус несколько переместился, хотя и не полностью, от мучителя к жертве и к тому, что творится у нее внутри. В-четвертых, есть сопутствующее этому сдвигу изменение мотивации. В той мере, в какой это касается жертвы, оно сосредоточивает внимание на поступках, к которым может толкнуть девушку сознание оскорбленной невинности. А в той мере, в какой это касается мучителя, оно представляет собой сдвиг от желаемой, беспричинной виктимизации, сопровождаемой различными эмоциями, к ненамеренной, случайной виктимизации, существующей скорее в воображении жертвы, чем в воображении мучителя. В то же время ответственность за превратное понимание девушки распределяется в какой-то мере между персонажами, включая сюда и рассказчика, очернившего характер Версилова в ее присутствии<sup>15</sup>.

Воспользуясь мы более ранним вариантом исповеди Ставрогина, которому отдается предпочтение в Академическом издании произведений Достоевского (на основе корректуры «Русского Вестника»), мы бы обнаружили, что он подтверждает наш общий тезис. Там моральное пособничество выражено более эксплицитно: Став-

рогин находит свой перочинный ножик как раз тогда, когда мать Матрешы собирается ее высечь, и специально хранит молчание. Кроме того, в этом раннем варианте он в промежутке между двумя частями истории Матрешы еще и крадет бумажник у чиновника тем самым, так сказать, перераспределяя части истории Марион и обнаруживая тенденцию к тому, чтобы подтвердить нашу интуитивную догадку о связи между ними. В позднейшей версии, которой мы пользовались, эти два элемента (прямое сознательное соучастие героя в наказании и сохранение эпизода кражи самим героем, хотя бы и не связанного с главной историей) удалены, иллюстрируя таким образом тонкую работу заматающей следы кисти в процессе дисперсии и ослабления, процессе, освещенном нами на более широком полотне.

Наверное, вряд ли есть необходимость задерживаться на параллелях в развитии событий в главных произведениях Достоевского, поскольку они уже хорошо известны. Я имею в виду усиление того, что Бахтин называет «разноречием». В равной мере важно и прогрессирующее постепенное тематическое развитие от преднамеренного поступка (например, убийство Раскольниковым старухи) к непреднамеренному, или к двусмысленно преднамеренным последствиям одного (ответственность Ивана за смерть отца), и от конкретной ответственности (изнасилование Тоцким юной Настасьи) — к обобщенной (например, в «Братьях Карамазовых»). Сверх того, налицо переход от точки зрения жертвы и мучителя к точке зрения замешанного в деле свидетеля. Сравните опять же с «Братьями Карамазовыми», где убийство в той же степени, если не в большей, является проблемой для трех братьев, которые не совершали его, как и для того, кто его совершил.

### **Заключительные замечания**

В заключение я хотел бы предложить следующие общие замечания.

Черты «фамильного сходства» в текстах могут повлечь за собой ложные шаги и породить необоснованные предположения, имеющие мало общего с основными особенностями изучаемого текста (иными, нежели предоставляемая им в то же время возможность встать именно на этот ошибочный путь). Но там, где можно продемонстрировать, что эти черты определенно указывают на звенья в цепи эволюции, утверждение, что данное место в тексте Достоевского звучит как «что-то вроде того, что мог бы написать и Руссо», будет обладать большим весом по сравнению с голословным, свидетельствуя о чем-то небезынтересном в самой работе Достоевского.

Изучение цепочек эпизодов, наподобие той, что была разобрана нами, позволяет увидеть «влияние» не как в первую очередь эксплуатацию родительского текста текстом преемника (хотя это и может быть релевантным в случае непосредственной пародии, травестики или стилизации — трех излюбленных Бахтиным форм интертекстуального диалога), но с точки зрения постепенной ассимиляции и развития, которые, как в настоящем случае, являют собой параллели к общему развитию работы писателя. Фактически, не Раскольников «переводит» на русский скучнейший скандал из второй книги «Исповеди» Руссо, а, метафорически говоря, Лужин — именно он пытается скомпрометировать Соню, украдкой всунув ей деньги и публично обвинив затем в воровстве<sup>16</sup>. Раскольников же спасает ее от унижения поруганной невинности. Исходя из хронологии произведений Достоевского, этот эпизод предшествует эпизоду Фердыщенко и Дарьи, так что, возможно, его следовало бы поместить в нашу реконструированную цепочку перед ним. История Тоцкого на именинах Настасьи Филипповны точно так же может быть увидена как ступень или ответвление той же темы. Не стоит забывать и о том, что Лужин обвиняет Свидригайлова в надругательстве над девочкой, которая в результате накладывает на себя руки, удавившись на чердаке<sup>17</sup>. (Матреша исповеди Ставрогина удавилась в чулане.)

Не все цепочки выявят прямое, последовательное развитие. Это нужно выяснять применительно к каждому отдельному случаю индивидуально. Могут быть цепочки эпизодов, восходящих частично к объективно существующему родительскому тексту, чья генеалогия от нас полностью ускользает. Если бы не сохранилась рукопись главы «У Тихона», именно таков бы и был наш случай. Отслеживать генеалогию — значит во многом полагаться на слепую судьбу, так что к возможным неудачам следует относиться философски. Как бы там ни было, но с помощью эпизода Матрешы мы можем ретроспективно увидеть, что отношение между историями Марион и Дарьи — это отношение подобия (метафора/сгущение), тогда как отношение между историями Марион и Оли — отношение смежности (метонимия/замещение). История Матрешы синтезирует в себе оба тропа.

Цепочка может в различных точках пересекаться с другими цепочками или повторяющимися мотивами. Например, противостояние соперничающих женщин (намеченное в исповеди Ставрогина, когда он замышляет свести у себя на квартире двух своих любовниц, госпожу и ее служанку)<sup>18</sup>, взрыв подавленной страсти (Матреша в исповеди Ставрогина); швыряние денег их дарителю (история Оли)<sup>19</sup> — все это звенья в серии событий подобного рода.

Может существовать не один текст-предшественник, а больше. В некоторых случаях конкурирующие претензии на отцовство могут быть с легкостью улажены. Лермонтовский Печорин, к примеру, виновен в беспричинной виктимизации невинных девушек, но его пример выглядит менее текстуально значимым в разобранной нами цепи, нежели пример Руссо, который в своих деталях плотнее встраивается в нашу цепочку. В других случаях принятие решения может оказаться гораздо более трудным.

Различные части цепочки могут относиться к различным предшествующим текстам. Так, например, может оказаться соблазнительным пуститься на поиски исходного текста для эпизодов самоубийств Матрешы и Оли в прочтении Достоевского. Я не знаю ни одного такого текста ни в английской, ни в немецкой, ни в русской литературе. Из произведений французской литературы на ум приходит «Матильда» Эжена Сю<sup>20</sup>. Здесь аристократ Гонтран де Ланкри соблазняет девушку низкого происхождения, а потом бросает ее, после чего она кончает самоубийством. Никаких подробностей не сообщается, и эпизод, рассказанный задним числом, но не описанный, развит в недостаточной степени, чтобы можно было установить определенную связь. В любом случае не известно, насколько повлиял этот короткий эпизод на воображение Достоевского. Да и повлиял ли вообще? Такие сомнения остаются. Но так или иначе, важно учитывать чуть ли не навязчивый интерес, проявляемый Достоевским в романах и «Дневнике писателя», к самоубийству, особенно часто к самоубийству девочек или молодых женщин. Это напоминает нам, что линии родства между происшествиями, пережитыми непосредственно, при чтении или в воображении, могут быть очень тонкими.

Разумеется, можно было бы вычленивть в тексте конкурирующие цепочки ассоциаций, которые, если следовать им строго от начала и до конца, могут не только породить иную цепочку ассоциаций в воображении читателя, но и изменить развитие самого сюжета. Предположим, что на воображение Оли повлияли бы не столько модели по типу истории Марион, сколько по типу истории Козетты, модели той разновидности, что была известна Версильову, который, возможно, именно в ее свете и видел происшествие. Козетта, можем напомнить, это маленькая девочка из «Отверженных» Гюго; у колодца, в страшном лесу, она встречается с беглым каторжником, и его присутствие лишь успокаивает ее — чувство, которое вполне оправдывается последующими событиями.

Однако в разобранном мною случае мне удалось определить постоянный тематический фактор, пронизывающий всю цепочку и удерживающий ее единство. Что необязательно происходит в игре

«Испорченный телефон». Но там, где он возникает, он помогает реконструкции. Здесь постоянным фактором была «необоснованная викитимизация». Определи я его иначе, и он мог бы привнести изменения в сам способ, каким я разбирал цепочку. К примеру, реши я назвать его «ложное обвинение», я мог бы и не установить связь с эпизодом Оли. К тому же Ставрогин не обвиняет сам. На самом деле это затруднение, конечно же, можно было бы разрешить, сохранив в неприкосновенности мой главный тезис, но суть остается в силе. Другой читатель, может быть, захочет сказать, что все эти эпизоды (включая и эпизод Руссо) являются искаженными/замаскированными версиями или субститутами темы изнасилования ребенка (другой мотив, которым был одержим Достоевский) и желания насильника обвинить жертву в том, что та его соблазнила. Если бы я выбрал эту линию, я бы, наверное, последовал в своем прочтении Достоевского по иному пути, захватывая Свидригайлова и уделяя более заметное место Тоцкому. Оправданию же настоящей процедуры служит мой исходный пункт, «влияние» отрывка Руссо, его первоначальный шепот.

Наконец, имеем ли мы здесь дело с уникальным случаем, или же это действительно парадигма для распространенного явления в работе Достоевского? На крайний случай, я оставляю ответ на этот вопрос для дальнейших изысканий, будучи однако совершенно уверен, что исследование иных цепочек эпизодов или мотивов продолжало бы раскрывать в миниатюре важные особенности эволюции Достоевского в целом. Я не уверен, что они раскроют что-то, что сильно отличалось бы от раскрытого настоящим экспериментом, если говорить о том, что является главной заботой Достоевского. Я не обнаружил другого, столь же интересного в основе своей и подходящего примера для наглядной демонстрации. Конечно, может встретиться и такой случай, когда не все такие цепочки будут столь же очевидно соотноситься с объективно существующим родительским текстом. По-моему, здесь оказалось возможным проследить различные стадии в цепочке потому, что отрывок, описываемый Разумихиным как «скучнейшие сплетни», был для Достоевского действительно одной из тех сцен, что «пронзают сердце, и потом навеки остается рана». Но не все подобные сцены (например, те, что упоминает Версиков) так-таки и оставляют по себе цепочку следов. Думаю, здесь нам просто-напросто повезло обнаружить связи, которые обычно остаются завуалированными. Быть может, как читателям, тонко чувствующим литературу, нам и не стоило бы вытаскивать их на свет.

Все это относится к тому, что (основываясь в нашей терминологии на русской грамматике) может быть названо несовершенным

царством, царством рифмы, ассонанса, фамильного сходства, следов, (приблизительных) повторений и усиления, где отсутствуют естественные, «совершенные» концы или начала (ибо наш выбор того, откуда начать или чем закончить, всегда до некоторой степени произволен). Несоблюдение в этом царстве границ дает нам сверх того некоторые основания и для самопотакания, потворствуя в желании следовать за цепочками напрямик, перескакивая через промежутки между твердыми переплетами отдельных романов и записных книжек, совершенно независимо от специального исследования о «влиянии Руссо».

### «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»: ШЕПОТ БОГА

#### Поэтика цитирования

Автор любого исследования о «Братьях Карамазовых», базирующегося на принципах Бахтина, не может позволить себе пройти мимо книги Нины Перлиной, посвященной цитированию в романе<sup>1</sup>. Содержание книги гораздо шире, чем можно было бы предположить по названию. Перлина адаптирует и модифицирует Бахтина, и хотя ее подход к модификациям расходится с моим, а выводы могут показаться противоречащими тем, к которым прихожу я, нет никаких сомнений, что она приводит веские и впечатляющие аргументы в пользу своего прочтения. Последний роман Достоевского для Перлиной, разумеется, полифоничен, но формально он отличается от всех остальных его романов, поскольку «только в “Братьях Карамазовых” цитирование организует всю архитектуру романа». Более того, цитаты, да и вся речь персонажей, распределены иерархически на восходящих и нисходящих ступенях лестницы. Следовательно, могло бы показаться, что, если Перлина права, то «Братья Карамазовы», вопреки своей полифонии (и относительности, которую эта последняя вроде бы подразумевает), содержат непоколебимую иерархию ценностей, где привилегированное место отводится Священному Писанию и его преданным и заслуживающим абсолютного доверия представителям — Зосиме и Алеше:

«В тексте романа цитаты из Писания производят впечатление непогрешимой истины и “живых уз” между вечным и временным... В многоуровневой иерархии цитат высший уровень у Достоевского занимает авторитарное слово Священного Писания. Это наследие абсолютного, бесспорного авторитета... В каком-то смысле они [цитаты из Библии] сто-

ят над поэтической системой романа и тем не менее обуславливают и организуют ее».<sup>2</sup>

Если это и в самом деле так, то могло бы показаться, что Достоевский исполнил наконец свое желание написать роман, выражающий истину христианства для наших дней — посреди того, что в противном случае оказалось бы нескончаемой какофонией голосов, синхронических и диахронических, каждый из которых тщетно претендует на превосходство.

В предыдущей главе я рассмотрел способ, каким один заслуживающий особого внимания мотив мигрирует у Достоевского из произведения в произведение. Перлина убедительно показала, что «Братья Карамазовы» изобилуют подобными мигрирующими мотивами. Она указала восемьдесят три цитаты из одной только Библии<sup>3</sup>. Около сорока различных источников упоминаются или цитируются Иваном в «Легенде о Великом инквизиторе»<sup>4</sup>. Вдобавок к этому — цитаты из житийных повествований и религиозного фольклора, Пушкина, Шиллера, Некрасова, Герцена, Печерина, Полежаева и других, не говоря уже о текущей журналистике, которой перенасыщен роман. Из агиографии Достоевский берет не столько индивидуальные мотивы (хотя и они присутствуют в создании словесного образа Зосимы), сколько прием фигурального изображения обобщенной идеи святости. Агиограф заинтересован не в собирании и перегруппировке фактов, но в раскрытии единой Истины. Перлина утверждает, что слияние романной и житийной традиций заметно на всех уровнях поэтики произведения. Она показывает, что Достоевский не нуждался в том, чтобы отыскивать свои цитаты: подобно многим современным ему писателям, его память уже была заполнена ими и продолжала их жадно впитывать. Более того, его читатели могли, по всей вероятности, ожидать от него открытого вступления в диалог с другими литературными произведениями. Эта традиция была твердо установлена в России того времени, и Достоевский далеко не единственный, кто практиковал такой диалог.

Помимо прямых цитат, Перлина рассматривает также феномен, который она называет «скрытыми цитатами» (и который мы можем уподобить нашим стадиям в цепочке «испорченного телефона», где источник редко поддается идентификации), и другой феномен, делающий возможным перераспределение отдельных источников в различных частях романа.

Несмотря на то, что все главные персонажи обильно цитируют и обильно цитируются, то, как они переакцентируют свои цитаты, обусловлено рангом, занимаемым ими в духовной лестнице, и тем, находятся ли они на пути вверх или вниз. Поскольку персонажи вовлече-

ны в полемическое противостояние, обычно они не воспринимают слово другого как внутренне убедительное. Наоборот, они могут исказить, травестировать, окарикатуривать или пародировать его, цитировать нерелевантно или неверно, заниматься плагиатом или профанировать его путем обесмысливающего повторения. И напротив, на восходящих ступенях иерархии (ближе к центральной идее учения Зосимы, каковое и само является авторитарной интерпретацией Священного Писания) цитаты вырастают в лейтмотивы и ключевые слова. Все эти формы цитирования могут (вероятно) вводиться в действие как в невербальных, так и вербальных формах.

Конечно, это всего лишь короткая выжимка из богато документированной и чрезвычайно ценной книги Перлиной. Ее соображения в пользу существования иерархии ценностей получают невольную поддержку в лице философа религии Стюарта Сатерленда, доказывающего, что Иван лишен тех религиозных чувств, которые составляют неотъемлемую и существеннейшую часть смысла религиозных высказываний в их изначальной форме<sup>5</sup>.

То, что иерархия в пользу авторитарного Слова Евангелия соответствует намерению Достоевского, никто, хоть сколько-нибудь знакомый с творческой историей романа, не стал бы оспаривать. Что поэтика романа зиждется на этом с необычайной тщательностью разработанном и всепроникающем принципе, должно быть очевидно любому доброжелательно настроенному читателю книги Перлиной. Более того, уже Ветловская наглядно продемонстрировала, что риторика романа не без пристрастия склоняется на сторону Зосимы и Алеши и против Ивана<sup>6</sup>.

Все это важно потому, что книга Перлиной приводит очень серьезные доводы в защиту такого прочтения «Братьев Карамазовых», которое, казалось бы, противоречит самому духу большинства влиятельных современных прочтений и которое дух нашей с вами эпохи, казалось бы, не принимает в расчет. Более того, она близка к тому, чтобы утверждать, что прочтение, которое не считается с этой встроенной иерархией, является глубоко ошибочным и, возможно, неправомерным. Перлина не отрицает, конечно, что идеологическая полифония может существовать внутри иерархической поэтики, но коль скоро эта поэтика, согласно ее аргументации, обладает мощной идеологической функцией, их невозможно полностью развести.

Тем не менее, как бы ни были убедительны ее аргументы, но, особенно если допустить действенность и обоснованность (в общем и целом) бахтинской теории, сомнения в ее центральном тезисе должны остаться. Я сказал бы к тому же, что похожая двусмысленность имеет место и в теории самого Бахтина. Есть три принципа, которые угрожают подорвать иерархию, установленную Достоевским через своего рассказчика.

Во-первых, общепризнанно, что внутри романа принцип полифонии делает возможным идеологическое прочтение в пользу Ивана, или, по крайней мере, не целиком в пользу Зосимы. Сверх того, многие читатели (и среди них Камю)<sup>7</sup>, похоже, интуитивно чувствовали, что каковы бы ни были структура и композиция романа и каковы бы ни были приемы, используемые с целью склонить читателя на сторону Зосимы, симпатии Достоевского принадлежали скорее Ивану, нежели его персонажам, носящим ореол святости. В соответствии с этим взглядом, скрытая функция (но, разумеется, не сознательное намерение автора) всей этой конструкции — представить защиту христианства в наиболее сильной форме для того, чтобы тем более эффектно и эффективно ее подорвать.

Во-вторых, как убедительно показал Сергей Гаккель, религиозные цитаты принципиально неудовлетворительны своей уклончивостью по отношению к Богу<sup>8</sup>. Он заключает свою статью, приводя суждение Гибсона, что читатель в конечном счете сталкивается с «сочетанием искреннейшей набожности с явным отсутствием ее объекта»<sup>9</sup>.

И в-третьих, как напоминает нам и сама Перлина, все высказывания потенциально двуголосы и не только отзываются эхом на предшествующие голоса, но и предвосхищают возражения. На самом деле большинство влиятельных ныне голосов, которые роман как целое фактически предвосхитил, имеют больше общего с точкой зрения Ивана, нежели Зосимы. Когда Камю говорит, что Достоевский был лучшим пророком двадцатого столетия, чем Карл Маркс, он отсылает не к голосам Зосимы или Алеши, но к голосу Ивана. Самые сильные возражения исходили в результате как раз от марксизма, некоторых форм экзистенциализма и фрейдизма, причем все они были атеистическими. Мне приходят на память слова Жан-Люка Нанси, который в совершенно другой связи говорит, что рассуждать о так называемом возвращении духовного и религиозного в наши дни —

«...значит забыть, по глупости или из лукавства, философскую работу, что беспрестанно велась начиная со смерти Бога (мыслить сегодня включает в себя, кроме всего прочего, признание и неустанное размышление над этим неопровержимым и неизбывным событием, сделавшим заведомо смехотворным любое “возвращение религиозного”»<sup>10</sup>.

Прав Нанси или ошибается — не в этом суть. Важно, что он выражает широко распространенное и, должно быть, господствующее интеллектуальное воззрение нашего времени, по меньшей мере западного, развитого общества.

В этом контексте авторитарный голос Священного Писания вос-

принимается как мертвый. Поразительно — и знаменательно — что Перлина не цитирует высказывание Бахтина об авторитарном слове, расположенное всего лишь в нескольких страницах от того, которое она пространно цитирует. Высказывание, которое я имею в виду, гласит:

«Авторитарное слово не изображается, — оно только передается. Его инертность, смысловая завершенность и окостенелость, его внешняя чопорная обособленность, недопустимость в отношении к нему свободно стилизующего развития, — все это исключает возможность художественного изображения авторитарного слова... Оно не может быть существенно двуголосым и входить в гибридные конструкции. Когда оно до конца лишится своего авторитета, оно просто становится объектом, реликвией, вещью. Оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучающей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают. Поэтому-то никогда не удавался образ официально-авторитарной правды и добродетели в романе (монаршей, духовной, чиновной, моральной и проч.). Достаточно напомнить безнадежные попытки Гоголя и Достоевского».<sup>11</sup>

Возможно, Перлина с этим не согласна. Но по меньшей мере это предполагает двусмысленность роли Священного Писания и его производных в романе, двусмысленность, которую она не жалуется и не допускает.

Тот факт, что роман победоносно может выдержать деконструкцию в пользу Ивана, является лучшим из всех, какие только возможны, свидетельством в пользу силы освобожденной от любых пут полифонии внутри него, достаточной, чтобы пресечь любую попытку навязать иерархию. Правда, без сомнения, в том, что роман безусловно отвечает отчасти полифоническому, а отчасти иерархическому прочтению, но ни одному из них целиком во всем своем объеме.

Эти проблемы я и буду обсуждать в настоящей главе под заглавием «Шепот Бога», обратившись сначала к осевым вопросам, вокруг которых, можно сказать, вращается деконструкция, и заключая альтернативным рядом предположений о том, как в описанном Нанси мире может быть восстановлен религиозный смысл.

### Тройной миф

Я позволю себе сначала создать контекст для дискуссии, выдвинув следующий тезис: в основе «Братьев Карамазовых» лежит

не один, а три поддающихся четкой идентификации мифа, и почти на каждой странице текста мы можем видеть их (пусть и неотчетливо) борющимися между собой за превосходство.

Первые два представляют собой идеологическую диалектику романа как она виделась самому Достоевскому и большинству его последующих комментаторов. Первый миф — христианский; некоторые его характерные черты мы уже видели выше. Я вернусь к нему позднее. Второй миф — миф Ивана Карамазова; я обстоятельно изложу его во всем его блеске чуть ниже. Третий миф, который, как показал Майкл Холквист, гораздо более важен, чем это считалось раньше, и который также требует некоторого комментария, — это миф отцеубийства, лежащий в основе центрального сюжета романа. Каждый из этих мифов находит свое капитальное воплощение в одном из братьев. Но структурирующий миф не следует приравнивать к показной идеологии каждого героя. Каждый герой воплощает свой миф на свой собственный, индивидуальный лад, будучи до некоторой степени затронут и мифами своих братьев. Ибо каждый миф претендует на всеобщность и предъявляет претензии на весь роман целиком. Для того, чтобы продвинуться к восстановлению в правах христианского прочтения — через, как сказал бы Достоевский, горнило сомнений, — я займусь ими в обратном порядке.

### МИФ ОТЦЕУБИЙСТВА

Именно Майкл Холквист доказал, что центральным мифом в романе является миф отцеубийства<sup>12</sup>. Поскольку на уровне истории все повествование действительно вращается вокруг убийства отца, этот взгляд довольно убедителен. Холквист утверждает, что Достоевский был поглощен не столько проблемой детей как таковых, сколько тем, как дети относятся к взрослым, и показывает, как история Достоевского согласуется с тем, что Фрейд понимал в качестве «научного мифа об отце первобытной орды», который он разработал, *inter alia*\*, в «Тотеме и табу» и «Моисее и монотеизме». Этот миф основывается на перерождении сыновей посредством убийства отца (что иллюстрируется здесь прежде всего, хотя и не только, на примере Дмитрия и его отца) и покоится на власти грубой силы и эгоизма (соперничество, принуждение и каннибализм). Он вводит в следующем поколении табу, запрещающие отцеубийство и инцест, учреждает Эдипов комплекс и делает возможной нежную форму отцовства (иллюстрируемую в «Братьях Карамазовых») отношени-

---

\* Помимо всего остального (*лат.*).

ем Зосимы к Алеше и Алеши — к детям). Более того, он выявляет и делает наглядной связь структуры христианства с первобытным мифом: «В христианском мифе первородный грех человека представляет собой несомненно прегрешение против Бога-Отца. Если Христос освобождает людей от тяжести первородного греха, жертвуя собственной жизнью, то это заставляет нас прийти к заключению, что этим грехом было убийство. Согласно коренящемуся глубоко в человеческом чувстве закону Талиона, убийство можно искупить только ценой другой жизни; самопожертвование указывает на кровавую вину. И если это приношение в жертву собственной жизни ведет к примирению с Отцом-Богом, то преступление, которое нужно искупить, может быть только убийством отца»<sup>13</sup>.

За обстоятельной аргументацией читателей можно отослать к Холквисту, но даже краткого указания может хватить, чтобы убедить их в обоснованности утверждения, что центральным мифом романа является тот, что лежит в основе истории Дмитрия, в чью орбиту втягиваются другие братья и персонажи — либо прямым соучастием (как в случае Смердякова, настоящего убийцы), либо в иных формах вовлеченности. Разложение трупа Зосимы, издающего «тлетворный дух», может быть увидено как развенчание духовного отца. Отвержение Иваном Бога может быть увидено как метафизическое выражение убийства Отца Божественного.

Слабости фрейдовского объяснения мифа не должны нас здесь останавливать. Оно служит эвристической цели, помогая нам сосредоточиться на структуре, которую мы можем распознать по ее фамильному сходству с важными структурными аспектами романа Достоевского. Самое интересное в объяснении Холквиста то, как он ассимилирует с Фрейдом не только очевидные эдиповы черты романа, включая, конечно же, соперничество между отцом и сыном за одну и ту же женщину (Грушеньку), но и историю Алеши и детей, которая, на первый взгляд, могла бы показаться не поддающейся такой ассимиляции. В ней проглядывает нежная форма отцовства, восходящая к реальному либо метафорическому убийству отца, и компенсаторный акт искупления.

Строгое вчитывание мифа отцеубийства, таким образом, можно сказать, деконструирует традиционное христианское прочтение: даже перерождение самого Дмитрия поддается объяснению с точки зрения атеистической трактовки Фрейдом развития человеческого общества. А в более тонкой форме, можно сказать, оно деконструирует и то прочтение, что берет в качестве своей путеводной нити идеологию Ивана: переводя его рассудочную интеллектуальную деятельность в план физического насилия и тем самым делая осязаемой связь между означающим и означаемым, знаком и реальнос-

тью, связь, какую и сам Иван не может отрицать, несмотря на всю свою склонность искать аллегорические объяснения необыкновенному явлению, далеко отстоящему от его подлинного непосредственного опыта, и на свое желание уйти от моральной ответственности.

## МИФИСКУШЕНИЙ

Мое обсуждение второго мифа, мифа Ивана, займет больше места, чем обсуждение первого.

Когда в последней главе я постарался показать, как отношения между похожими эпизодами в различных текстах Достоевского и его предшественников могут быть увязаны с коллективной игрой «Испорченный телефон», я тщательно разработал позитивную сторону этой метафоры, сосредоточившись на том, что осталось в памяти и было задействовано вновь, а также до некоторой степени на том, каким образом оно было вновь задействовано. Но существует и негативная сторона: сторона забывания, замалчивания или того, что Франк Кермод в «Генезисе тайны»<sup>14</sup> именует *глухотой*. Именно *глухоту* или замалчивание в этом смысле я и хочу здесь обсудить, а также возведение неверно расслышанного в самостоятельную и всесильную догму.

Как бы ни был текст «Братьев Карамазовых» полон библейских аллюзий, в противовес тезису Перлиной можно утверждать, что он оказывается глух к сущностной *керигме* Нового Завета, что его религиозное слово стало пустой шелухой и что это делает его особенно уязвимым для современного, секуляризованного прочтения, которое выбивает всевозможные риторические и композиционные подпорки из-под христианского прочтения. Лишь разоблачая последовательные искажения, можно с некоторой долей вероятности надеяться на то, что удастся найти следы звучащего в нем религиозного слова, ведущие к предполагаемому источнику в сердце христианского Евангелия, но и это могло бы оказаться всего лишь произвольным выбором первоисточка. В конечном счете, может статься, там вообще нет никакой Истины, а только бесконечная последовательность шепотков.

Как мы уже видели, это не означает отрицания того, что последним источником религиозного слова в романе — кроющимся за спинами отцов Церкви, средневековыми христианскими текстами, отзвуками ересей и гностицизма, современными перепрочтениями и так далее — является традиция Нового Завета, или что можно дать разнообразные христианские толкования, беря в качестве возможного кюпча,

например, эпиграф к роману или предсказание об Антихристе во Втором Послании апостола Павла к Фессалоникийцам (2, 3—12), о чем подробнее будет сказано ниже. Вопрос, стало быть, не только в том, «можно ли дать исчерпывающее и непротиворечивое христианское толкование романа» (допуская, конечно, нехристианские и еретические воззрения внутри него). Мы знаем, что можно, коль скоро это делалось много раз. Вопрос, скорее, в том, «каков статус равно возможного постхристианского прочтения, которое в процессе накапливающегося замалчивания произвело на свет внутри текста совершенно несовместимую с христианством идеологию и которое может предложить такое же исчерпывающее объяснение».

Разработать христианские толкования безусловно можно, однако они подвергаются ниспровержению со стороны совершенно противоположных точек зрения. В свете того значения, которое придавал Достоевский «Легенде о Великом инквизиторе», неудивительно, что ключевой момент обращения в противоположность следует искать именно там.

Для начала напомним главные характерные черты «Легенды», выявляющие противоречие между евангельским рассказом об Иисусе и тем тупиком, в который загнал себя институт католической Церкви во времена инквизиции. История Ивана начинается с возвращения Иисуса в Севилью в шестнадцатом веке, на следующий день после того, как были сожжены на кострах сто еретиков. Он останавливается, чтобы вернуть к жизни девочку, но Великий инквизитор забирает его под стражу. В самом ли деле это Иисус, или за него приняли кого-то другого, или же это бред девяностолетнего старика, разгоряченного вчерашним аутодафе, — не все ли равно, уверяет Иван Алешу<sup>15</sup>. Инквизитор обращается к нему, как если бы он был Иисусом, и возвещает, что Церковь исправила его учение с течением столетий. Люди принесли свою свободу и сложили ее к ногам Церкви, и он не имеет права возвращаться и вмешиваться.

Затем инквизитор принимается за обсуждение Трех искушений в пустыне, ссылаясь на «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия»<sup>16</sup>. Три чудесных вопроса этого духа выражают всю будущую историю человечества. Смысл первого в том, что человечество в своем подавляющем большинстве предпочитает земной хлеб небесному. Властители Церкви дадут ему земной хлеб во имя Иисуса, и в этом обмане будет заключаться их страдание, потому что они должны будут лгать. Но они удовлетворят самую острую тоску людей — пред кем преклониться, а преклониться они жаждут перед бесспорным, всеми признаваемым авторитетом (ради чего готовы будут истребить друг друга), и кому уступить свою свободу.

Ведь люди бросят даже хлеб земной, если кто-то соблазнит их совесть (потому что тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в знании, для чего жить). Но вместо того чтобы овладеть свободой людей, Иисус дал им еще большую свободу, заложив тем самым фундамент для разрушения своего же собственного царства.

Есть только три силы, способные победить и пленить совесть людей навеки: чудо, тайна и авторитет. Когда дьявол искушал Иисуса броситься вниз с вершины храма и доказать веру в Господа, который спас бы его, не дав разбиться, он отверг искушение, как отверг и искушение поработить сердца людей чудом, когда они дразнили его: «Сойди с креста и уверуем, что это ты». Но люди слабее и подлее, чем Иисус о них думает; если Иисус отказал им в чудесах, они создадут свои собственные. Теперь Церковь проповедует тайну, что они должны повиноваться слепо, даже против своей совести (как, должно быть, в случае сожжения еретиков). Последний дар, который предлагал дьявол, это земное царство, и Церковь приняла этот дар, отвергнутый Иисусом. Если бы Иисус принял этот дар, он мог бы дать людям все, чего они так страстно жаждут: пред кем преклониться, кому вручить свою совесть и как всем вместе соединиться во всемирный муравейник. Теперь Церковь — с Сатаной, а не с Иисусом. Пройдет много времени, но в конце концов люди приползут к ногам Церкви. Ее властители избавят их от гордыни, от совести, от свободы, маня иллюзорной небесной наградой.

Великий инквизитор заключает признанием, что он тоже пребывал в пустыне, питаясь акридами и кореньями, тоже благословлял свободу и готовился встать в число избранных, но очнулся и отказался служить безумию, примкнув к тем, кто исправил подвиг Иисуса.

Соблазнительно отождествить каждое из Трех искушений с тремя силами, перечисляемыми Великим инквизитором: чудом, тайной и авторитетом. А также, возможно, с тремя великими мучениями: человеческой потребностью найти того, пред кем преклониться, кому вручить свою совесть и создать всемирно учрежденный муравейник. Но хотя все они и взаимосвязаны в истолковании Великим инквизитором искушений и истории человечества, между ними не существует ни строгой симметрии, ни непосредственного тождества. Идея чуда, вместе с жадной преклонения, соотносится, по-видимому, в его уме с первыми двумя искушениями (обратить камни в хлеба и пасть с вершины храма). В Евангелии же жажда преклонения связана с третьим искушением через ответ Иисуса. Идея авторитета связана в «Легенде» с третьим искушением, то есть с искушением земным царством, и с третьим мучением, жадной всемирного муравейника. Однако тайна, вместе с потребностью в ком-то, кому

вручить свою совесть, выглядит более произвольно привязанной ко всем трем. Земное царство и власть творить чудеса, по-видимому, ставят их обладателя в положение того, кто предлагает облегчить совесть людей, сняв с них бремя вины.

В то время как намерение дьявола, по-видимому, состоит в том, чтобы соблазнить Иисуса достичь мессианских целей лживыми средствами, используя «чудо, тайну и авторитет» (на чем ставит акцент толкование Великого инквизитора и большинства его комментаторов), ответы Иисуса ставят ударение на ином подспудном смысле его искушения: «сокрушить совершенную покорность Богу, каковая является обязанностью души каждого человека»<sup>17</sup>. В Евангелиях Иисус не подхватывает того, на чем заостряет внимание Великий инквизитор в поэме Ивана, хотя сами проблемы и подразумеваются в вопросах дьявола. Он не пытается защитить или оправдать некую фальшивую и обременительную доктрину свободы. Всякий раз его ответы предваряются словом: «Написано», то есть цитируют Писание, и отсылают не к его воздействию на воображение людей, а к его личному отношению с Богом.

Оба рассказа об искушениях, и Матфея и Луки, таким образом, содержат в себе трехсторонний диалог, в котором дьявол пытается не просто завоевать преданность Иисуса, но, что гораздо более важно, соблазнить его отступить от своей преданности Богу. Вот соответствующий отрывок из Матфея (4, 1—11), чью версию использует Иван:

«Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола,

2. И постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал.

3. И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами.

4. Он же сказал ему в ответ: написано: “не хлебом единым будет жив человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих”.

5. Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма,

6. И говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: “Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею”.

7. Иисус сказал ему: написано также: “не искушай Господа Бога твоего”.

8. Опять берет Его диавол на весьма высокую гору, и показывает Ему все царства мира и славу их,

9. И говорит Ему: все это дам Тебе, если падши поклонисься Мне.

10. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана; ибо написано: "Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи".

11. Тогда оставляет Его диавол, — и се, Ангелы приступили и служили Ему».

Великий инквизитор, как замечает Сандоз в своей книге «Политический апокалипсис»<sup>18</sup>, замалчивает ответы Иисуса, или, если быть точнее, поскольку он цитирует начало ответа Иисуса на первое искушение, он замалчивает содержащееся в них указание на отношение Иисуса с Богом, в особенности на отношение, основанное на авторитарном слове Бога.

Великий инквизитор демонстративно и радикально неправильно истолковывает библейский текст в этом отношении — с результатами, совершенно согласующимися с природой неправильного истолкования. И на поверхности он выглядит совершенно этого не ведающим, коль скоро построил на этом неправильном истолковании целую идеологию и дело, требующее усилий всей его жизни. Евангелие, которое, как утверждает инквизитор, он «исправил», уже было, можно сказать, исправлено его изначальным замалчиванием. Его реакция на Иисуса в «Легенде» является результатом *двойного замалчивания*, где одно облегчает другое и способствует ему. В первом акте замалчивания он «переписал» евангельский рассказ, изъяв из него Бога; во втором он обвиняет Иисуса в том, что тот возложил слишком тяжкое бремя на человека, которое не под силу вынести ему одному (то есть без Бога), и теперь предлагает дальнейшее «переписывание». Последствия этого двойного замалчивания, неправильного прочтения или переписывания не вызывают сомнений: мы можем обстоятельно их рассмотреть.

Теологически, как отмечало множество комментаторов, Великий инквизитор замалчивает Божественную Благодать<sup>19</sup>; он замалчивает авторитет Бога, лежащий в основе внутренне убедительного слова Иисуса, и переводит слово Иисуса в авторитарный (в данном случае, мертвый) голос, который, согласно ему, необходимо отбросить и исправить.

Персонально, внутри переданного диалога, он запрещает Иисусу изменять Его Слово (как он, Великий инквизитор, его истолковал), то есть запрещает Иисусу напоминать ему об изъятом им же самим измерении.

Текстуально, он замалчивает большую часть ответов Иисуса Сатане, а вместе с ними и авторитарное слово Священного Писания, ставшего внутренне убедительным благодря Ии-

сусу.

В этом отношении частичное замалчивание второго искушения (в котором дьявол искушает Иисуса броситься вниз с вершины храма) особенно важно, поскольку именно в нем акцентируется эмоциональное отношение к Богу. С точки зрения дьявола в евангельском рассказе, успех первого искушения должен быть гарантирован властью Иисуса как чудотворца. Успех третьего должен быть гарантирован самим Сатаной. Но успех второго зависит от собственного вмешательства Бога, который должен спасти своего сбившегося с пути истинного Сына.

Великий инквизитор частично уподобляет второе искушение желанию произвести впечатление на людей при помощи чуда. Он также замечает по поводу отвергнутого предложения, что хотя бы на шаг приблизиться к тому, чтобы броситься вниз, было бы катастрофой, поскольку повлекло бы за собой сомнение и, следовательно, утрату той самой веры, что могла бы спасти Иисуса от катастрофы. Если бы Иисус бросился с вершины храма, он незамедлительно утратил бы эту веру и разбился о землю.

Но ответ Иисуса в Евангелиях свидетельствует о том, что он видит в этом искушении не столько испытание своей собственной веры или угрозу себе, сколько речь для него идет о том, чтобы подвергнуть испытанию самого Бога или, выражаясь более современным языком, подвергнуть Бога моральному шантажу, попытаться поместить Бога в такую ситуацию, которую Р. Д. Лэнг назвал бы несостоятельным положением (или можно было бы вслед за Бейтсоном назвать «двойным узлом противоречий») <sup>20</sup>. Силлогизм, лежащий в основе этого, выглядит примерно следующим образом:

- (1) Бог защищает праведника от природного несчастья.
- (2) Я один из праведников.
- (3) Следовательно, Бог должен защитить меня от природного несчастья.

Если оставить в стороне логические двусмысленности силлогизма, его теологические недостатки лежат в самонадеянном самоопределении себя как одного из праведников и в предположении, что такая праведность делает возможной абсолютную защищенность от всех физических бед, даже от вызванных самим же тобою. Согласно Елифазу в «Книге Иова», это-то и было ошибкой Иова. «Книга Иова» имплицитно придает особую важность еще и следующему моменту: когда Бог подверг

ется моральному шантажу, он скрывается. Таково, должны мы сказать, следствие, которое предвидит и Великий инквизитор. Однако не принятый во внимание и заключенный в скобки Великим инквизитором момент состоит еще и в том, что подвергать кого-то (даже Бога) моральному шантажу значит подразумевать предварительное существование эмоционального отношения с ним.

Замалчивание второго искушения обладает и другим измерением. Хотя тот факт, что Иисус приглашается прыгнуть именно с вершины храма, а не просто с возвышенности в пустыне, часто комментировался, выбор места как правило приписывается тому, что в Иерусалиме у Иисуса была бы публика, на которую он мог бы произвести впечатление. Как бы ни была очевидна толпа, читателям, как видно, не приходит в голову мысль, что храм может символизировать религию Библии, а прыжок с него — отказ от Ветхого Завета в пользу нового обетования, причем ожидается, как это ни парадоксально, что Бог поддержит этот новый обет, в то время как самому его существованию брошен вызов.

Это упущение тем более удивительно, что в Евангелии от Матфея неоднократно настоятельно подчеркивается, что Иисус пришел исполнить старый закон, воплощенный в Библии, а не нарушить его. Однако толкование Великим инквизитором символа веры Иисуса напрочь отбрасывает идею Божественной Благодати. Другими словами, *Великий инквизитор замалчивает здесь смысл своего собственного толкования Иисусова символа веры.*

Он не только не в состоянии заметить, что его Иисус (тот, которого он обвиняет в своем монологе) отбросил, в отличие от Иисуса Евангелий, авторитарное Слово Бога и поставил на его место символ веры в ничем не поддерживаемую свободу.

Он также не в состоянии признать, что этот же самый Иисус (его Иисус) поддался в этой мере второму искушению.

И предположительно бессознательная стратегия, позволяющая ему сделать это — уподобление второго искушения первому: подразумевается, что в обоих речь по существу идет о том, чтобы произвести впечатление на людей, творя чудеса<sup>21</sup>. Это ярчайший пример замалчивания не столько в силу простого упущения или невнимания, сколько вследствие эмоционально мотивированного неправильного истолкования.

Можно возразить, что как только стратегемы Великого инквизитора предстали в обнаженном виде, открывается путь для усвоения его в христианской апокалиптической традиции Антихриста, предначертанной во Втором Послании Павла Фессалоникийцам (2, 3—12), и к тому, чтобы видеть в нем олицетворение того

поколения, к которому принадлежит Иван и христианский противовес которому составляют Зосима и отчасти Алеша.

Впрочем, в качестве альтернативы можно было бы увидеть в его искажениях пусть и болезненные, но по существу неотъемлемые шаги к постхристианскому, даже постмодернистскому отпущению, шаги, которые — пусть медленнее и иным путем — но против воли предпринимают и Зосима с Алешей. Мое предыдущее упоминание Кермода позволяет вспомнить отрывок из той же его книги, в котором он пишет:

«Если истинный смысл Ветхого Завета единственно в том, что исполнено и раскрыто в Новом, буквальный смысл Нового и сам может подлежать дальнейшему ограничению... Можно было бы доказать, например, что как Ветхий Завет означает Новый, так Новый Завет означает Церковь, которая единственная обладает властью определять и устанавливать духовный смысл»<sup>22</sup>.

Кермод подчеркивает, что это не просто теория: это история.

Вне зависимости от того, видим ли мы в Великом инквизиторе буквальное предзнаменование Второго Пришествия, глашатая безоглядно смелого нового атеистического мира, или же провозвестника бесконечных деконструктивных процессов, отдавшихся на волю волн в море нигилизма и лишенных якоря духовной Истины, интересно посмотреть, насколько главные персонажи романа заражены тем, что он возвещает. Насколько они могут быть прочитаны с точки зрения деконструкции Евангелия, осуществленной Великим инквизитором?

Алеша временами безусловно выглядит как его жертва. Задним числом он производит впечатление поддавшегося второму искушению в своей реакции на разложение трупа Зосимы. Лежащий в основе силлогизм здесь, по-видимому, таков:

(1) Бог защищает праведников от дурных последствий природных процессов (и даже выступает против них, чтобы засвидетельствовать свое одобрение).

(2) Зосима — один из праведников.

(3) Следовательно, Бог должен предохранить его от дурных последствий природных процессов (и так далее).

Когда Бог явно ведет себя в противоречии с этим силлогизмом, Алеша сокрушен, и его вера коренным образом слабеет. Правда, впоследствии он переживает мистический опыт (видение брака в Кане Галилейской и переживания в саду Зосимы),

который, кажется, обновляет его веру, но эти переживания, как показал Гаккель, неопределенны, и природа их необязательно божественного происхождения, хотя их накал по эмоциональной шкале высок<sup>23</sup>.

Случай Ивана более сложен. По причинам, которые детально исследовал в своей книге Стюарт Сатерленд, я не думаю, что очевидное обвинение, выдвинутое против Бога в форме эмоционального шантажа, убедит кого-нибудь. Конечно, Иван и впрямь говорит, что он предпочитает лучше вернуть билет в рай, чем смириться со страданием невинных жертв здесь, на земле, но есть основания заключить, что его религиозная образность здесь достаточно условна и, будучи продуктом споров с религиозным окружением, непосредственным представителем которого является Алеша, испытывает нехватку основы в подлинном религиозном чувстве.

Здесь безусловно наличествует структура шантажа, и читатель не должен забывать, что Иван — автор «Легенды о Великом инквизиторе». Но это необязательно означает, что он отдает себе отчет во всех ее импликациях. Его религиозное сознание притуплено, и нет никаких признаков того, что переживание божественного является частью его собственного опыта или что оно вообще имеет какое-то значение для его оценки реальности. Сатерленд убедительно доказывает, что

«Бог, которого принимает Иван, есть конечный Бог, это Бог, являющийся изобретением эвклидова ума, и мыслить его или рассуждать о нем можно только лишь в антропоморфных терминах... На третьем уровне своего атеизма Иван не просто смеется над Алешей: скорее, он не допускает, что жизнь, к которой относится подобный язык, вообще в каком-либо смысле является логически последовательной или доступной пониманию возможностью»<sup>24</sup>.

Тем не менее все это крайне важно, поскольку обеспечивает базис для мирского, секуляризованного прочтения текста, в котором переживание Бога представляет собой не конечную Истину, а жалкую, логически непоследовательную иллюзию. А такое понимание, в свою очередь, является базой для требующего усилий воображения поиска новых оснований для упорядочивания человеческой жизни и опыта.

А как насчет Зосимы? Религиозные чувства Зосимы, предположительно, имеют свой источник в переживании Бога, переживании, которое позволяет использовать религиозные высказывания в их изначальном смысле. Трудность разграничения между тем, что

Гаккель назвал косметическим использованием христианского слова<sup>25</sup> и подлинным догматом веры, затрудняет достижение окончательного решения. Он даже сомневается, нашелся бы у Зосимы лучший ответ, чем у Шатова в «Бесах», если задать ему тот же вопрос о его вероисповедании: «А в Бога? В Бога?»<sup>26</sup> Нужно сказать, что Бог Зосимы — далекий Бог. Это Бог, до которого далеко и которого надлежит искать, скорее всего, далеко во времени и пространстве (но, тем не менее, в «здесь» и «сейчас» человеческого опыта) и в формах его представления в этом мире (образ Христа, сохраненный в монастырях, но по дороге к которому человечество, похоже на то, сбилось с пути). Имеется даже пелагианский намек, что люди должны сами искать свое собственное спасение. Вряд ли будет преувеличением сказать, что религия Зосимы скорее человекоцентрична, нежели богоцентрична, и что его рай — это земной рай. Трудно противиться искушению и не добавить, что он сводит Бога к функции человеческой любви или, что хуже, — к русскому национальному духу.

И все же здесь присутствует достаточно от традиционного Евангелия — или от его отголосков, — чтобы заставить нас колебаться. Наконец, является ли это всего лишь искажением в игре «Испорченный телефон» на пути к внутренне убедительному слову, и где тогда оно кончается, и начинается ересь? Ответ, вероятно, зависит от того, насколько отчетливо читатели слышат первоначальный шепот Евангелий, читая слово Зосимы, насколько «еретичества» Зосимы понимаются как поверхностные и, следовательно, периферийные отклонения, и насколько они понимаются как обретшие свою собственную независимую жизнь.

Не следует воображать себе дело так, что Достоевский, вне зависимости от того, признавал он или нет все вышеперечисленные тонкости, совершенно не отдавал себе отчет в существенных замалчиваниях. Материал, представленный в книге Гейра Хьетсо «Достоевский и его Новый Завет», не оставляет на этот счет никаких сомнений<sup>27</sup>. С нашей точки зрения, три вещи особо выделяются, если рассмотреть отмеченные Достоевским в его экземпляре Нового Завета отрывки.

Он не отметил искушений ни в Евангелии от Матфея, ни в Евангелии от Луки, хотя отметил ряд отрывков, подхватывающих темы, которые Великий инквизитор ассоциирует с ними; например, возражение Иисуса в Евангелии от Марка (12, 17): «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу», где еще раз Бог открыто делается частью уравнения; он также отметил отрывок из Второго Послания Павла Фессалоникийцам (2, 3—12), предупреждающий о пришествии того, кто придет по действию сатаны «со всякою силою и знамениями и

чудесами ложными», о сидящем в храме Божьем, как Бог, выдающим себя за Бога и устанавливающим тайну беззакония.

Помимо множества отрывков в Евангелии от Иоанна, призывающих людей любить друг друга, помеченных Достоевским, он отметил также в Первом Послании Иоанна (4, 12) отрывок, который выражает сущность доктрины Зосимы, доктрины активной любви («Бога никто никогда не видел: если мы любим друг друга, Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас»), а также отрывок (Евангелие от Иоанна, 12, 24), образующий эпиграф к роману.

И самое важное: он пометил множество отрывков, особенно в Евангелии от Иоанна, но также и в Посланиях Павла, где ставится ударение на доктрине Благодати, на отношении между Богом и Иисусом и приближении людей к Богу через Иисуса.

Какова бы ни была их соотносительность с романом, нельзя утверждать, что они совершенно ускользнули от внимания Достоевского. Сознательно или бессознательно, но он преуменьшил их важность в своем романе.

Все свидетельствует в пользу того, что то же самое верно и применительно к главному свойству текстов Достоевского, где любая попытка найти единственный принцип логической связности и последовательности выглядит столь же обреченной на неудачу, как и иллюзия, что какой-либо отдельно взятый из его персонажей нашел окончательный секрет той неуловимой, так или иначе искомой всеми героями Достоевского «живой жизни», что проповедуется Иоанном в его Евангелии. В конечном счете, принципы полифонии и навязчивое уравнивание одной идеи или силы ее противоположностью, взятые в контексте круга читателей, которые в своем большинстве не разделяют религиозных чувств и убеждений, возникающих благодаря композиции романа, допускают, чтобы центрирующие силы были преодолены в процессе чтения без какого-либо непоправимого насилия, причиненного тексту.

Фактически, как только смещен со своего места объединяющий принцип, раскрываются значительные пробелы, допускающие разнообразие видов прочтения ключевых событий. Спросим, к примеру, каков референт «Иисуса» в Легенде? Это заведомо вопрос без ответа. Даже Иван высмеивает его по ходу самого рассказа. Спросить, к какому понятию отсылает означаемое «Иисус» — будет вполне возможным, но весьма проблематичным вопросом; куда как проблематичны и вопросы касательно знаменитого поцелуя. Существует по меньшей мере три возможности.

(1) Иисус — этот Иисус Евангелий: в таком случае он все понимает по поводу *глухоты* инквизитора; прелюдия может навести на

подобную мысль, однако способен ли Иван на такую концепцию? Если, сознательно или бессознательно, способен, тогда поцелуй может означать полноту понимания со стороны Иисуса, прощение, милосердие и сострадание.

(2) Иисус — это Иисус первого замалчивания Великого инквизитора, тот, который взвалил на плечи людей непомерное для них бремя. На такую концепцию Иван способен. В этом случае поцелуй может означать исполненное любви, хотя и скорбное, признание доводов и обстоятельств инквизитора.

(3) Иисус — это попросту навязчивый, сентиментальный след в воображении инквизитора, ни на что не способный, кроме примерно-го повторения прошлых дел и молчаливого непротивления, быть может, еще и провоцирующий к тому же заключительное утверждение инквизитором альтернативного символа веры.

Смысл поцелуя должен зависеть от ответов на эти вопросы первостепенной важности, хотя даже и тогда двусмысленность не исчезает. Запрещение Иваном задавать такого рода вопросы, прозвучавшее в ответ Алеше, есть, быть может, величайшее замалчивание до-модернистских достоверностей и утверждение им постмодернистского скептицизма.

В терминах диахронии, таким образом, мы проследили серию искажений и замалчиваний, приводящих к двум главным современным отпрыскам христианских Евангелий. В терминах синхронии мы можем выделить две различные системы идей с их собственной иерархией ценностей, причем, каждая из них стремится поставить другую в подчиненное (или, как минимум, негативное) положение в собственной иерархии. Самое знаменательное заключается в том, что как в символе веры Зосимы, так и в символе веры инквизитора (и разве символ веры Зосимы — менее создание Алеши, чем символ веры инквизитора — создание Ивана?), мы обнаружили семена уничтожения своего оппонента.

Я так подробно задержался на проделанной Иваном деконструкции позиций Алеши и Зосимы потому, что Достоевский сделал это центром романа. Но точно так же справедливо и то, что Иван деконструирует и позицию Дмитрия, сводя буйные жизненные силы, представляемые Дмитрием, к форме жизни, которая должна контролироваться системой лжи, основанной на чуде, тайне и авторитете, системой табу и законом.

Мы можем вернуться теперь к вопросу о статусе христианского мифа в романе, в романе, который, как теперь это стало ясно, оказывает твердую поддержку альтернативным мифам, подрывающим христианский.

Один из путей подхода к этой проблеме предлагается в эпиграфе: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, 12, 24). Иисус говорит здесь по видимости о своей надвигающейся смерти; но его слова подчеркивают также и более универсальное значение Слова Господа в падшем мире: смерть/принесение себя в жертву в любви есть условие свершения жизни. Можно привести довод в пользу того, что для христианина пшеничное зерно представляет евангельскую весть и могло бы, стало быть, если мою вводную метафору принимать серьезно, быть первошепотом (Божественным шепотом) в цепи, ведущей различными путями — в отсутствие характерной для древа эволюции симметрии — как к Зосиме, так и к Великому инквизитору. Кермод, среди многих других, наверное, не утерпел бы поинтересоваться, так ли уж сама евангельская весть свободна от двусмысленности, как того хотелось бы некоторым. Разве притчи или чудеса не ставят некоторых проблем? Разве сам рассказ о Страстях Господних совершенно прозрачен в своем значении? Обладает ли образ Христа вполне определенным семантическим содержанием? История христианства, от реакций апостолов, зафиксированных в самих Евангелиях, до диспутов проповедников и теологов, длившихся на протяжении многих столетий, вряд ли может заставить кого бы то ни было так считать. И здесь, здесь тоже, кое-кто не преминул бы заявить, истина бесконечно откладывается. Не существует поддающегося обнаружению первошепота, хотя мы и можем произвольно, либо в силу особенно богатой концентрации смысла, определить некий шепот в качестве исходного.

Однако суть того, что я хочу сказать, проще: текст Достоевского не дарует недвусмысленной привилегии чему-то, что может быть по всеобщему согласию определено как «христианство» и объединено с «христианскими персонажами» — поверх и против чего-то, что может быть недвусмысленно определено как отклонение от него («христианства») или его отрицание.

Но это еще не означает, что он не может быть успешно прочитан с точки зрения христианской поэтики. Напротив, я убежден, что может, и многое говорит именно в пользу такого прочтения. Бахтин никогда (насколько нам известно) не разрабатывал такой поэтики,

несмотря на то, что распахивает дверь для нее в своем дразнящем подобной возможностью указании (странно, что его игнорирует Перлина, поскольку оно могло бы быть ею использовано, дабы парировать предъявленное мною выше обвинение) на то, что авторитарное слово и внутренне убедительное слово иногда, пускай и редко, но соединяются в одном<sup>28</sup>. Разрабатывая Бахтин теологию, он бы, без сомнения, обнаружил это соединение в личности евангельского Иисуса и неизбежно с размахом задействовал бы теологию Евангелия от Иоанна («Вначале было Слово»), равно как, без сомнения, и материальность христианского Евангелия, и образ пророка из Галилеи, живущего в мире фамиллярных контактов и подвергающего официальный мир иудаизма серии обращений в противоположность, которые в некоторых своих аспектах могут быть приравнены к карнавальным.

Другими словами, я так сильно, как только мог, настаивал на том, что текст «Братьев Карамазовых» деконструирует свою собственную христианскую поэтику, не потому, что я убежден, что это истина в последней инстанции, а потому что убежден, что в наши дни полновесное объяснение христианской поэтики должно сначала признать силу этого деконструктивного процесса.

Бахтинским способом описать миссию Иисуса означало бы сказать, что она заключалась в том, чтобы сделать авторитарное Слово Бога, как оно открыло себя в Ветхом Завете, внутренне убедительным, не отвергая в то же время предписаний Ветхого: «ибо закон дан чрез Моисея, благодать же и истина произошли чрез Иисуса Христа. Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Евангелие от Иоанна, 1, 17—18).

Глубочайший, бросающий вызов пример попытки христианской поэтики, соответствующей тексту Достоевского, являет собой книга Майкла Эдвардса «К христианской поэтике», опубликованная в 1984 году<sup>29</sup>. Я говорю о ней здесь не за тем, чтобы заявить: вот как, дескать, следовало бы читать «Братьев Карамазовых», но для того, чтобы предложить внеположный тексту теоретический каркас, от которого Достоевский, наверное, не стал бы отрешиваться.

Майкл Эдвардс утверждает, что мы не понимаем литературу без теории языка, а то и другое не понимаем без теории жизни. Он отправляется на поиски того, что мы можем узнать о литературе и языке, и, рассматривая их с точки зрения христианства, замечает, что, как это ни парадоксально, учитывая богатство христианских исследований в других сферах, основополагающие вопросы о литературе и языке, судя по всему, в христианской традиции не ставились. И это несмотря на тот факт, что христианство выдвигает язык на первый план благодаря своей доктрине Слова, а литературу — благодаря центральному положению Священных Писаний<sup>30</sup>. Ведущий троп в теории Эдвардса —

это троп Грехопадения. На его языке текст Достоевского (и слово его персонажей), как и любое человеческое слово вообще, есть «падшее» слово, в котором открываются чудовищные зазоры между означающим и означаемым, между знаком и референтом.

Вслед за Паскалем он доказывает, что все великое, связанное с человеком, восходит к его «первой природе». Тогда как его ничтожность, слепота, смертность обусловлены его «второй природой», явившейся результатом изначального грехопадения Адама. В падшем, противоречивом мире Иисус предстает высшим парадоксом, в котором объединены величие и ничтожность. И тем не менее он указывает по ту сторону противоречий, возвещая обновленное величие: христианская космология триедина, это космология, основанная на творении, грехопадении и возрождении.

В надежде, что мой читатель последует за мной, я хотел бы в этом месте сделать паузу и отметить явственно проступающие в произведениях Достоевского следы этой триединой структуры, которая может быть одинаково признана как читателем-христианином, так и не христианином. Не вызывают сомнений его глубочайшая озабоченность и детальный анализ каждой из стадий этой космологии. То, что его романы написаны о «падшем человечестве», вряд ли стали бы серьезно оспаривать даже те, кто предпочитает другую терминологию. Там, где он размышляет над Грехопадением в своих текстах (прежде всего в «Сне смешного человека»), оно несет, как и в Библии, откровенно лингвистические коннотации: оно фундаментально и открыто ассоциируется с ложью. Сходным образом и его поглощенность мыслью о «возрождении», неважно, рассматривается ли оно с точки зрения земной утопии, духовного воскресения Раскольникова или скрытой федоровщины, слишком хорошо засвидетельствована, чтобы нуждаться в подробной демонстрации.

Эдвардс различает в христианской космологии, библейской истории и библейской антропологии не просто образ триединства, но и диалектический процесс: посылая Иисуса, Бог доводит откровение своей любви до кульминационной точки. Бог тоже приближается диалектически — как Создатель, как Судия и как Спаситель. Независимо от того, христиане мы или нет, мы можем согласиться, что

«...в каждой из тонко взаимосвязанных сфер, и под их покровом, идет фундаментальный процесс, идеально определяющий наше счастье, наше несчастье и наше желание: процесс жизни, смерти и воскресения. Вне христианской веры этот процесс, как минимум, отвечает потребности человеческого существования, или мечте человечества. Внутри же нее он получает глубоко волнующее, изыскан-

ное и благоговейное средоточие. Все множество частных случаев диалектики имеет свое основание и исток не в чем ином, как в опыте самого Бога, воплощенного и увенчанного в жизни, смерти и воскресении Христа»<sup>31</sup>.

Эдвардс прослеживает путь, каким язык сопровождает каждый шаг развиваемой в Библии диалектики — от наречения Адамом имен в Эдеме, отвечающих природе вещей и нагруженных человеческим смыслом, через грехопадение языка во лжи (обманчивом блеске) змея-искусителя и Вавилонское смешение языков, к залогу будущего преображения мира в Пятидесятницу.

«У нас есть еще представление о райском языке в условиях действительности и полноты, языке, который заодно с миром и с нами, который исполняет наши желания как говорящих и пишущих и делает это с легкостью. Иногда мы признаем за ним необыкновенную власть. С другой стороны, мы также знаем, а в нашем веке, возможно, лучше чем когда бы то ни было прежде, что язык, как и человеческий и нечеловеческий мир, к которому он принадлежит, поддался “суесловию” и “порче”... Мы пришли после поколений, порожденных нечистым сговором между языком и миром, чтобы обнаружить себя в переплетенной и, тем не менее, несовместимой текстуре слов, вещей, “я”. В непоследовательности языка, однако же, и таится наш шанс. Разрывы между объектом и словом, разрывы внутри слова (раздельность звука и смысла, к примеру) и темноты смысла подхлестывают воображение»<sup>32</sup>.

Достоевский, без сомнения, отдавал себе отчет в этом «падшем» состоянии, понимая его примерно так же, как и Эдвардс, как он отдавал себе отчет и в вытекающих из этого состояния последствиях для литературы и жизненного опыта: «Мы рассказываем истории в падшем мире»<sup>33</sup>.

В смысле Эдвардса, Достоевский — романист «падшего» слова, и все его персонажи (включая рассказчиков) с неизбежностью подчиняются этому универсальному условию. В некотором смысле, принимая во внимание аргументы Эдвардса, это неизбежно: всякое человеческое слово насыщено этим самым условием. В случае же Достоевского характерной особенностью является его исключительно острое сознание этого «падшего» состояния, пронизывающее весь его художественный мир, и обостренное чувство, что изначальный шепот Господа доходит до нас и передается нами в несовершенных и искаженных формах. Вот почему божественные образы, которые

нужно искать в Евангелиях, образы, сохраняемые в детских воспоминаниях и, прежде всего, в русских монастырях, так драгоценны.

Я не решаюсь обратиться за подтверждением своего собственного тезиса к довольно темному эпитафю, выбранному Достоевским. Но он без лишних слов выражает ход аргументации в данной главе: если семена христианской поэтики, падши в землю, не умрут, то останутся в одиночестве и погибнут. Если же смиренно признают поражение, то плоды восстановления богаче вдвойне.

## Путь возрождения

Текст Достоевского показывает, как никогда прежде не показывал никакой другой текст, разнообразные способы, какими искажается падшее слово. Наша дискуссия привела к тому, что мы знаем теперь, где их искать: в разрыве между означающим и означаемым, характерном для «Двойника» и «Идиота»; в эмоционально обусловленных обращениях в противоположность; в замешательстве относительно того, «где стоят люди» по отношению один к другому, вызванном стратегиями по созданию эмоциональной и перцептуальной путаницы; в стремлении обрести безопасность в рассказах, предназначенных сохранить чувство собственного достоинства ценой сложности и разносторонности; в обнаружении в жизненном опыте стратегий работы сновидения (сгущения и замещения); в процессе прогрессирующих искажений, претерпеваемых высказыванием по ходу передачи его в новом контексте, и так далее.

Нетрудно привести дополнительные иллюстрации, относящиеся собственно к «Братьям Карамазовым». Можно вновь указать на непостоянный голос рассказчика (варьирующийся здесь между голосом местного жителя, реалиста и скептика, и голосом всезнающего рассказчика, идеалиста и верующего) с его разнообразными стилистическими, лексическими и синтаксическими приемами, которые, как утверждает Террас, рельефно высвечивают предварительную, неокончательную природу слова: повторение, плеоназм, гиперболы, жаргон, катахреза, уклончивость, неуклюжий и тягучий синтаксис, употребление модальных выражений, таких как «в самом деле», «даже», «по-видимому», и употребление слов и выражений, таких как «какое-то», «как бы» и тому подобное, предполагающих колебание и недостоверность<sup>34</sup>. Или можно указать на способ, каким рассказчик подчеркивает многослойность слова в ключевых отрывках, таких как завещание Зосимы или «Легенда о Великом инквизиторе». Даже история отцеубийства передается при помощи техники отстранения: уклончивость относительно того, в самом ли деле убийца

Дмитрий, говорит ли Смердяков правду, более того, в самом ли деле он сын Карамазова. В-третьих, можно указать на то, что многослойность слова акцентируется постоянным цитированием, ошибочным цитированием, воспоминанием, ошибочным воспоминанием, истолкованием, ошибочным истолкованием других текстов при помощи феномена, названного нами «Испорченный телефон». В-четвертых, можно указать на роль неверного прочтения, или «лжи» в слове персонажей. На более тонком уровне мы отметили, особенно в главах пятой и шестой, феномен придумывания рассказов с целью придать миру смысл. Две вторичные формы «лжи» заслуживают того, чтобы отметить их здесь отдельно. Первая — это набор свидетельств и «поспешные выводы по их поводу», то, что мы называем «дважды два будет пять» — из стремления к некоей желанной цели. Прокурор и защитник используют это применительно к Дмитрию. Смердяков делает это применительно к намерениям Ивана в отношении отца. Монахи — в отношении пропавшего трупа Зосимы. Вторая форма лжи может быть названа «синдромом Мюнхгаузена», это неуемная жажда рассказывать небылицы, опять же из стремления к некоей желанной цели. Старик Карамазов делает это. Но разве «Легенда» в некотором смысле не более изощренная версия того же самого? Великий инквизитор построил мировой порядок, который откровенно воздвигнут на лжи.

Итак, где же находится путь назад? Прежде всего, мифы, лежащие в основе историй Дмитрия и Ивана, если взять их вместе, содержат семена своего собственного развенчания.

На первый взгляд кажется, что миф отцеубийства, как и миф Великого инквизитора, разделяется с христианством.

Захоти мы попытаться проследить тему отцеубийства в поисках изначального текста, у нас не должно было бы возникнуть особых трудностей с идентификацией новейших предшественников, хорошо известных Достоевскому (прежде всего, «Разбойники» Шиллера и «Мопра» Жорж Санд). Не преминули бы мы, как показал Фрейд, отыскать источники и в древнем мире.

Однако мы тотчас же сталкиваемся с проблемой, если хотим показать, что изначальный шепот следует искать в иудейских или христианских Священных Писаниях, в Слове иудейского или христианского Бога. Священные Писания содержат случаи убийства животных, сыновей (включая Сына Божьего), братьев, царей и прочих, но хранят разочаровывающее молчание по поводу убийства отцов.

Можно возразить в духе Фрейда, что этот психологический мотив не столько отсутствует, сколько вытеснен, что, естественно, вся тяжесть иудейской и христианской традиции брошена на вытеснение и сублимацию, что в этом-то и состоит ее первейшая функция. Фрейд

уделяет много внимания предполагаемым истокам монотеизма в убийстве первобытного отца, позднее обожествленного. Применительно к евреям таким отцом был Моисей, убитый, согласно некоторым внебиблейским традициям, своими же людьми<sup>35</sup>. Фрейд даже позволяет себе умозрительную догадку, что раскаяние в убийстве Моисея послужило стимулом к фантазии о Мессии, и рассматривает отсутствие этого мотива в повествовании Ветхого Завета как согласующееся с его воззрением, что он был вытеснен в подсознание. Все это сообразуется с его убеждениями о примитивных истоках религии, и, как мы уже видели, Холквист показал, как «Братья Карамазовы» могут быть плодотворно прочитаны в свете теории Фрейда.

Тем не менее, хотя в подтверждение этой точки зрения и можно показать, что «Братья Карамазовы» соответствуют особому, фрейдистскому воззрению на развитие религии (включая христианство) и даже инсценируют, делая их наглядными, отношения между убийцей конкретного отца (Карамазовым) и «смертью Бога» в современной идеологии, это не доказывает, что «Братья Карамазовы» — христианский текст, ведущий свое прямое духовное происхождение от иудейско-христианского откровения. Совсем напротив, это показывает, что он возвращается назад, к доиудейской, языческой стадии в религиозном развитии, всплывшей на поверхность в постхристианском научном мире. Само по себе это примечательно, но, отнюдь не реабилитируя христианское прочтение, радикально подрывает его.

Христианское прочтение перевернуло бы фрейдистское воззрение с ног на голову и заявило бы, что текст свидетельствует о возвращении вытесненного Божественного Первошепота (вытесненного у Фрейда так же, как во всяком «падшем» слове). Утверждение здесь гласило бы, что текст, как вообще все современное сознание, обращает всю свою энергию на подавление Божественного Первошепота, но что последний неоднократно прорывается в непосредственных религиозных переживаниях Зосимы, Алеши, Дмитрия, даже в детских воспоминаниях Ивана. Ни одно из этих переживаний не является плагиатом с Писаний и не несет в себе прямого сходства с библейским рассказом, хотя некоторые из них и несут в себе определенные черты, близкие к текстам христианской традиции. Они, пользуясь введенным Ауэрбахом в широкий обиход термином, «фигуральны». Свидетельство чему отыскивается по существу во всех недавних исследованиях религиозных мотивов в романе, начиная от Гаккеля и кончая Перлиной.

Такое обращение в противоположность находит решительную поддержку в моем анализе мифа Великого инквизитора, о котором здесь необходимо сказать еще несколько слов.

Если, как я утверждаю, структура этого мифа зиждется на замалчивании Божественного Слова, и если это метафора для секуляризованного общества, то не следует ожидать, что мы отыщем прямые выражения Божественного Слова в слове такого общества. Нам следует скорее искать не прямые выражения.

Достоевский, как согласится большинство читателей, не преминул воспользоваться возможностью акцентировать, уже самой манерой своего письма, что это, конечно же, падший мир, в котором все высказывания подверглись порче, и указать, не приводя явных доводов в их пользу, возможные пути назад.

### **Скандал в монастыре и «белый карнавал»**

В заключение мы можем рассмотреть одну длинную сцену в «Братьях Карамазовых», наглядно демонстрирующую характерные особенности «падшего» слова, которые мы уже наблюдали, и вдобавок к этому проливающую яркий свет на вопрос «падшести» в противовес шепоту Божьего Слова. Она происходит в начале романа и является одной из главных скандальных сцен Достоевского. Кроме того, это тот случай, когда все главные персонажи романа встречаются физически. Ряд характерных особенностей этой сцены заслуживает специального упоминания.

Первая особенность в том, что хотя источником скандала служит возмутительное поведение старика Карамазова в присутствии духовного лица, пользующегося всеобщим глубочайшим почтением, и в месте, связанном с самыми святыми идеалами, хранители этих идеалов не выглядят особенно выведенными из равновесия его шутством. Он не вызывает у них эмоционального и перцептуального замешательства: он не «сводит их с ума». Их чувство собственного достоинства не страдает. Напротив, они принимают Карамазова с глубочайшей заботой и пониманием. Олицетворением оскорбленной благопристойности является второстепенный персонаж, Миусов. (Оставляя в стороне Дмитрия, именно он — главная жертва Карамазова и более явно чем кто-либо другой выведен из себя его болтовней о пошлом и серьезном в одном и том же тоне, его серьезностью и смешливостью по поводу одного и того же, тем, что он возбуждает эмоции, которые Миусов не может проявить без смущения, и даже тем, что он привлекает внимание к тем аспектам личности Миусова, которых тот стыдится.)

Второй интересующий меня момент заключается в том, что Зосима распознает корни поведения Карамазова в стыде последнего за себя самого и в его расположенности ко лжи; Зосима советует

ему прежде всего не лгать, особенно себе. Карамазов испытывает непреодолимое влечение ко лжи, он лжет и паясничает, как утверждает, чтобы прикрыть свой стыд. Его ложь содержит в себе не только сочинение историй, скажем, о предполагаемом обращении Дидро в России (когда он видоизменяет ходячий слух, присовокупляя к нему широко распространенное выражение), но и собственное его актерствование и рисование, в ходе которых он крадет фразы и положения даже из Священного Писания, причем, кажется, неизменно с некоторым оттенком критической неточности. Он живой пример того, как нарастают и накапливаются неправильные цитаты по мере своей передачи «из уст в уста» и как они видоизменяются в силу эмоциональных требований момента. Зосима говорит Карамазову:

«Лгущий самому себе и собственную ложь свою слушающий до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть, входит в неуважение и к себе и к другим»<sup>36</sup>.

В-третьих, мы можем отметить, что Алеша видит в Зосиме прямую связь со Словом Бога:

«Все равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле, и будут все святы, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети Божии и наступит настоящее царство Христово»<sup>37</sup>.

Мечты Алеши не исполняются, но они делают явной снедающую его тоску по прямой связи со Словом Бога как оно воплощено в Писаниях и в отношениях среди живущих, основанных на любви.

Ключи к обновлению ясно обнаруживаются в романе. Во-первых, существует вневременной «образ Христа», как он сохранился в монастырях, где Священным Писаниям, как они передавались в православной традиции, отводится высочайшее положение. Это «авторитарное слово», как его называет Бахтин.

Во-вторых, на диахроническом уровне и на этом фоне существует память о религиозном опыте отдельных верующих (бахтинское «внутренне убедительное слово»), знакомом некоторым (например, Алеше) по мистическому видению, иным (например, Дмитрию) по яркому сновидению, а другим (например, Ивану) по прекрасным детским воспоминаниям или (например, Зосиме) по предсмертным мыслям своего близкого родственника. И на этом фоне существует «память» о наложившихся друг на друга религиозных текстах, отзвуках и аллюзиях, о восторге, культе слез, поклонении земле.

В-третьих, на синхроническом уровне существует жизнь активной любви в диалоге с другими и вера в то, что этот «рай» достигим для человечества, рай, в котором, предположительно, становление индивидуальных сознаний было бы действительно творческим и взаимоподдерживающим процессом накопления внутренне убедительного слова.

Если, как я утверждал, скандальное поведение Карамазова вызывает так мало беспокойства среди высших чинов монашества, включая больного Зосиму, это отчасти потому, что их христианская этика и сама отдает определенными свойствами карнавальности. В «Идиоте» святость, смиренность, невинность и интуитивная пронизательность Мышкина причиняли беспокойство тем вокруг него, кто может прийти к духовному обновлению. Мышкин, Зосима и монахи, а также до некоторой степени Алеша, ставят официальный мир с ног на голову не в меньшей степени, чем карнавальный ритуал Бахтина. И если Миусов, в той мере, в какой дело идет о паясничанье Карамазова, это пробный камень внешней благопристойности, ему столь же нелегко и с монахами, чья реакция на Карамазова — не меньше чем он сам — сбивает его с толку. Он прибывает в монастырь в уверенности, что старец — мошенник и шарлатан, но несмотря на это глубоко смущен карамазовскими нарушениями благопристойности. Вряд ли он менее смущен и нежеланием монахов отказать старому шуту в приеме.

Мы можем отличить христианское «переворачивание мира с ног на голову» от карнавального переворачивания Бахтина, назвав первое «белым карнавалом» (прилагательное я заимствовал у Мишеля Турнье, который использует его в ином, но сопоставимом контексте)<sup>38</sup>. Любой изучавший Новый Завет признает, что Иисус своей вестью бросает вызов тому же самому «официальному миру», что является мишенью и бахтинского карнавала, но использует совершенно иные средства. Бахтин не придавал этому явственно проступающему в Новом Завете особому явлению большого значения, но Достоевский, без сомнения, это явление понимал. В самом деле, в статье Ивана о Церкви и государстве открыто упоминается призвание Церкви перевернуть мир вверх ногами и поглотить государство.

В каком-то смысле описываемые Иваном альтернативы (или государство, которое, как Римское государство и его наследники, заключает в себе Церковь как правительственный департамент, или Церковь, которая включает в себя государство)<sup>39</sup> могут быть увидены как метафора выбора, с которым сталкиваются читатели в своем подходе к роману. Первая возможность — рассматривать религию как особый феномен в мире, понимаемом с секуляризованной точки зрения в духе рассказчика, в духе современности. Альтернатива, не менее за-

конная, — оттолкнуться от Зосимы и Алеши и перевернуть такое восприятие с ног на голову, прочитывая секуляризованный мир как «падшее» слово в контексте христианского завета. Рассказчик Достоевского позволяет читателям определить свою собственную позицию в этом ключевом отношении. Так или иначе, но у них есть неподдельный выбор. И если они решат в пользу последнего, они не будут оставлены (с позволения Великого инквизитора) без помощи на своем пути. Благодаря Божественной Благодати, они могут сами прочитать роман в свете Священного Писания, образа Христа, собственного религиозного опыта и жизни активной любви. Ясно, что, невзирая на сказанное Жан-Люком Нанси, многие читатели Достоевского по-прежнему так и поступают.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

#### Некоторые общие выводы

Это может показаться антиразвязкой, под занавес без обиняков заявить, что сущность фантастического реализма заключается в эмоционально инвестированном разноречии. Разве это в точности не равносильно тому, к чему в конечном счете сводится прочтение Бахтина? Разумеется, в известном смысле так и есть, и мой долг по отношению к Бахтину не вызывает сомнений. Что я попытался сделать, однако, так это проследить подспудное содержание интуиций Бахтина в направлениях, по которым он предпочел не следовать, но которые, я могу теперь утверждать с полной ответственностью, играют не менее решающую роль для нашего понимания структуры романов. Что Бахтин отказывается сделать, так это проанализировать последствия неудач в установлении продуктивных и творческих субъективных отношений с другими; последствия, которые определил Кольберг и которые лежат в основании деструктивной, разрушительной, иррациональной и подрывной стороны мировоззрения Достоевского. Как я доказал, отнюдь не будучи периферийными, эти эмоции являются жизненно важным элементом фантастического реализма, тем, что влияет на персонажей в их взаимоотношениях друг с другом и на рассказчика в его отношении с читателем. Я бы добавил к этому, что они столь же жизненно важны для христианского прочтения, как и для любого другого.

Когда Достоевский настаивал, что его идеализм есть более подлинный реализм, он фактически утверждал, что эмоционально инвестированное разноречие и есть реальность, или то, насколько близко мы только и можем подобраться к ней как к реальности. Лежащие в основании разноречия Достоевского эмоции настолько сильны, что вызывают

расстройство интеллектуальной функции и функции восприятия. Некоторые читатели заходили настолько далеко, что утверждали (я и сам был в их числе), что с точки зрения Достоевского, никакая человеческая идея не может быть абстрактна в том смысле, что не может быть совершенно свободной от какого бы то ни было чувства. В той мере, в какой она становится абстрактной, она отдаляется от разноречивой реальности. В главе, посвященной «Двойнику», я рассмотрел разнообразные явления, включая хронический распад образа «я» героя, сталкивающегося с неподтверждающим взглядом других, навязчивое уравнивание или уничтожение одной идеи или силы их противоположностью, утрату тождества между знаком и референтом и означающим и означаемым, а также втягивание рассказчика в оптический фокус и голос героя.

Затем я проследил некоторые пути, какими идеи следуют за эмоциями в радикально разноречивом мире, и рассмотрел способ, каким в этой разноречивой реальности взаимодействуют голоса и тексты. Я постарался исследовать их как в синхроническом, так и в диахроническом отношении. В первом случае я рассмотрел расстройства, вызванные различными (как правило) бессознательными стратегиями по созданию эмоционального и перцептуального замешательства, включая навешивание ярлыков, объективацию и установление конвенциональных норм, которым не удастся описать все богатство человеческой субъективности, и дальнейшее провоцирование бессознательных и постыдных эмоций. Я показал, как эти факторы вторгаются в отношения читателя с текстом, равно как и во взаимоотношения между персонажами. Кроме того, я проследил также и примеры искажений (сгущение, замещение и вторичная обработка) в их влиянии на сюжет («Идиот»).

Этот конспект оставляет в стороне многое из того, что я нахожу интересным, но и вынуждает меня сделать дополнительное утверждение, которое согласуется с традиционными взглядами на Достоевского и представляется мне весьма важным. Независимо от того, удовлетворительно или нет изображает Достоевский идеал жизненного опыта, от которого в большинстве случаев отклоняется в его текстах реальность (разноречие в его мире кажется состоящим из промежуточных и интерактивных отклонений), идеалы конкретных персонажей часто вполне определены и играют ключевую роль в описанном мною выше процессе. Эти идеалы входят в число наиболее убедительных выражений того, что Лакан называет областью «воображаемого» у Достоевского. Достоевский открыто склонялся к тому мнению, что осуществление «истинного идеала», основанного на сохраненном в русских монастырях образе Христа, есть лучшая гарантия стабильности в человеческих отношениях и способно эмоционально и интеллектуально справиться с расстройствами, чьи источники находятся вовне.

Из этого следует, что попытки самого Достоевского описать сущность своего реализма/идеализма, попытки, которые я сознательно так добросовестно воспроизвел во введении, сами по себе приносят мало пользы и к тому же имеют тенденцию заманивать интерпретаторов в ловушки до-модернистских прочтений его текста. Однако они все-таки служат своего рода ручками настройки воображаемого прибора, чтобы испытать правдоподобие той или иной гипотезы.

Как бы там ни было, но существуют способы показать, что нацелься Достоевский на более исчерпывающее объяснение фантастического реализма, теоретические материалы имелись у него под рукой в его же собственных произведениях. Я хотел бы закончить, некой, надо признать, в высшей степени спекулятивной, попыткой высказать серию заключительных замечаний, уравнивающих противоположности.

### **Авторитет, тайна и чудо в человеческом слове**

Бахтин считал бессознательные чувства, наряду с принципами авторитета, чуда и тайны, пагубными внешними силами принуждения. В том виде, в каком их эксплуатировал Великий инквизитор в целях социального и политического контроля, они, конечно же, именно таковы.

Однако если идея «авторитета», введенная Иваном Карамазовым в «Легенде о Великом инквизиторе», предвосхищает, можно сказать, бахтинскую идею авторитарного слова, то не удивительно ли, что он не инкорпорировал также и идеи тайны и чуда в свою теорию слова? Такие понятия, хотя и чуждые Бахтину, жизненно важны для Достоевского. Они тоже обладают своего рода влияющим на сознание авторитетом, хотя и не абсолютно таким же, какой Бахтин приписывает авторитарному слову.

Я намерен здесь попытаться не более чем наметить в общих чертах то, как бахтинская теория может быть расширена в этом направлении, но поскольку это дает каркас для стягивания вместе различных направлений исследования фантастического реализма, предпринятых в данной книге, такой предварительный набросок настоятельно необходим.

### **ГОЛОС АВТОРИТЕТА**

В одном важном смысле, как мы уже видели, авторитарного голоса, казалось бы, не существует, не существует «табуированного

голоса рассказчика/отца», царствующего над миром Достоевского, как, можно сказать, он царствует над миром Толстого.

Читателя может, конечно, поразить, что существует непризнанный, оставшийся без ответа «голос отца», обладающий влияющим на текст авторитетом, и что его следует искать в биографии самого Достоевского, особенно в прочтении Фрейда. Фрейд рассматривает невроз, эпилепсию и одержимость Достоевского смертью и отцеубийством, не отпуская его на протяжении всей его жизни, как восходящие к чувству вины в связи со смертью собственного отца. Читателя может также поразить и то, что часто эта поглощенность отзывается в произведениях Достоевского (особенно в центральной роли, какую играет у него мертвое тело — Христос Гольбейна в «Идиоте», Зосима в «Братьях Карамазовых») предположением, которое, впрочем, не надо путать с убежденностью, что с физической смертью наступает конец полномочий духовного авторитета.

Но многозначительность метафоры на этом не заканчивается, как свидетельствует работа Элизабет Далтон. Если произведения Достоевского обладают для многих читателей внутренней притягательностью, то разве не потому, что текст вызывает эмоции, связанные с борьбой с голосом отца, которая, как и борьба героя с голосами других, обыкновенно заканчивается навязчивым уравниванием и неуравновешенностью противоположных сил и идей? И если это и впрямь так, то не обязаны ли мы, *faute de mieux*\*, призвать Фрейда (или Лакана), чтобы объяснить это?

Однако даже видение духовной иерархии в «Братьях Карамазовых», подобное видению Нины Перлиной, не пытается отменить полифонию как принцип, управляющий структурой межличностного диалога. Можно возразить, что авторитет просто-напросто передоверен голосу подразумеваемого автора — умозрительной личности, которая выступает гарантом логической последовательности и смысла повествования. Но этот перенос, если это, конечно, вообще перенос, сопровождается значительным изменением в характере и статусе авторитета. На уровне повествования этот авторитет выглядит раздробленным. Принципы логической последовательности и связности, лежащие в основе голоса подразумеваемого автора, далеко отстоят от читателя и отыскать их стоит громадных усилий. Голос же самого рассказчика подвергается варьированию в соответствии с господствующими речевыми жанрами. Альтернативные прочтения могут сосуществовать бок о бок, накладываясь друг на друга и приводя доводы в свою пользу бесконечно и безрезультатно. В ходе попытки, помогающей от тек-

---

\* За неимением лучшего (фр.)

ста смысла, связь между словом и значением зачастую обрывается, и элементы перестраиваются.

Иначе говоря, это как если бы отец (источник голоса авторитета) был мертв, и его голос теперь доносится, если доносится вообще, преломленным, обрывочным, прерываемым, слившимся с другими голосами. Это голос в хоре. Даже рассказчик, как мы уже видели, принимает всевозможные различные условные голоса.

Вариант метафоры может быть применим также и к моему обсуждению отношений Достоевского со своими литературными предшественниками. В самом деле, Достоевский, как мы отмечали, адаптирует жанровые условности с целью создать чувство близости — только для того, чтобы затем его подорвать. Но, разумеется, без таких условностей вообще не существует никакого письма.

В своей влиятельной книге «Страх влияния»<sup>1</sup> Гарольд Блум писал о голосе текста сильного предшественника и о различных формах, которые может принимать это влияние. Первые четыре из этих «ревизионных отношений», как он их называет, могут быть — без сознательных искажений — тематически использованы применительно к четырем различным манифестациям истории Марион, которую мы обсуждали в седьмой главе. Сначала появляется «клинамен», который Блум определяет как неверное поэтическое прочтение или недопонимание в собственном смысле слова — отклонение от направления, выбранного предшественником, подразумевающее, что текст предшественника развивался правильно до определенного момента, но затем не пошел в том правильном направлении, которое теперь выбирает младший поэт (эпизод Дарьи). Во-вторых, «тессера», определяемая как довершение и антитеза, где поэт антитетически «довершает» своего предшественника, используя при чтении его текста его же понятия, но вкладывая в них новый смысл, до которого как бы не сумел дойти предшественник (эпизод Матреша). В-третьих, «кенозис», механизм разрыва, подобный психическим механизмам защиты от навязчивых повторений, движение к разрыву с предшественником. И поэт, и его предшественник, оба «опустошены» (эпизод Оли). Наконец, «демонизация», термин, выбранный Блумом для того, чтобы представить то, что происходит, когда поэт воспринимает в стихотворении предшественника ту силу, которая, как ему кажется, принадлежит не автору, но всей окружающей его сфере бытия (множество других примеров необоснованной виктимизации у Достоевского).

Если я не совсем уверен в том, что подобающим образом применил эти термины, то не только потому, что я принимаю серьезно (и иронически) воззрение Блума, что всякое прочтение есть неправильное прочтение; но и потому, что имеется определенная неточность и

универсальность в определениях, которые делают неправильное прочтение вероятным. Но хотя соответствие терминов примерам и может быть поставлена под сомнение, общая применимость принципов, подобных тем, за которые ратует Блум, к этим и похожим примерам у Достоевского должна быть ясна. Основополагающий тезис Блума — это фрейдистская концепция авторитарного и по существу неизбежного голоса сильного отца.

Здесь на карту ставится целый ряд различных вопросов. Но, вероятно, можно согласиться, что в той мере, в какой в тексте Достоевского наличествуют авторитарные голоса, они никогда не остаются не вызывающими возражений. Как убедительно демонстрируют его последние два романа, сама идея отцовства ставится под вопрос и деконструируется.

Но существование «авторитарного слова» в романах Достоевского это не просто вопрос внешних голосов, обладающих влиянием на его текст; это также вопрос, затрагивающий отношения между персонажами, между рассказчиком и персонажами, и между рассказчиком и читателями. Во всех этих отношениях мы видели признаки, свидетельствующие о том, что взаимодействие голосов — не просто комфортный и цивилизованный обмен перспективами, который приводит к творческой ассимиляции в виде «внутренне убедительного слова». На самом же деле, сознательно или бессознательно, но индивидуумы фактически стараются упрочить свое положение в структуре власти и спровоцировать эмоциональное замешательство у тех, кто склонен к нему. Они навешивают ярлыки и объективируют других людей с целью вместить их и подчинить, обращаясь порой для этого к модным идеологиям, слухам или иным авторитетным источникам. Они манипулируют другими и стремятся разрушить их эмоциональную целостность и целостность восприятия. Именно через исследование аспектов негативного, деструктивного потенциала диалогического слова в постоянной борьбе за власть я и стремился в этой книге распространить дальше, а в известной степени и оспорить, тот акцент, который ставит на двуголосом слове анализ Бахтина.

## ГОЛОСТАЙНЫ

Это приводит ко второму принципу, или ко второму типу слова, которым, как мы уже видели, и Перлина подтвердила наш взгляд, изобилует текст Достоевского как в целом, так и в своих деталях. Мы можем назвать его словом тайны. Это область собственно разноречия, в которой приоритеты пребывают в постоянном

изменении, и в которой авторитарный голос оставлен далеко позади.

В этом многоуровневом интертекстуальном слове, чей изначальный шепот может быть неясным, могут тем не менее всплыть определенные образцы, приковывающие к себе воображение. В книге «Генезис тайны» Кермод пишет о действенности этого принципа не только в терминах памяти, но и в терминах слепоты, глухоты, задержки воспоминания, забывания, ослышки, рекуррентности и повторения, к которым я добавил замещение, сгущение и вторичную обработку, цензуру и вытеснение. Подобные принципы лежат в основе работы сновидения, воздействуя и на бодрствующую память.

Тексты могут быть умышленно написаны с целью побудить читателя к поиску фамильного сходства, к сопоставлению и приписыванию им смысла в соответствии с широким разнообразием различных образцов и механизмов. Так обстоит дело, как доказал Кермод, с такими разными текстами, как Евангелия и «Улисс» Джойса. В Евангелиях содержится намек на то, что евангельские притчи темны намеренно, чтобы отвратить непосвященных (Марк), или, хотя они и необязательно непроницаемы, непосвященные, будучи непосвященными, неминуемо истолкуют их неправильно (Матфей). В любом случае имеется мощный стимул доказать себе самому, что ты один из посвященных, по крайней мере тот, кого заботят поставленные на карту вопросы, стимул отыскать смысл<sup>2</sup>.

Один из способов сделать это — установить их родство с предшествующими текстами, пуститься на розыски образцов. Текст Достоевского поощряет такие экспедиции.

На предыдущих страницах я мельком коснулся трех литературных отрывков, упомянутых Версиловым в «Подростке»<sup>3</sup>: последний монолог Отелло (не исключено, что Версилов имеет в виду его предпоследний монолог); Онегин у ног Татьяны; и Жан Вальжан и Козетта у колодца в «Отверженных».

Все три эпизода объединяет то, что они регистрируют момент деконструктивного обращения, или, могли бы мы сказать, момент, когда открывается некая скрытая до этого правда, и когда иерархические взаимоотношения переворачиваются. Отелло уже больше не обвинитель, он чувствует себя виновным; эмоциональное превосходство Онегина над Татьяной (она выступает в роли просительницы, а он отвергает ее) претерпело похожее обращение; угрожающая фигура каторжника, который приближается сзади к испуганной девочке в лесу, ночью, воспринимается как успокаивающая и вселяющая уверенность. Сходная, хотя и не идентичная, структура может быть увидена в историях Марион/Дарьи/Матреша. В каждой из них обвинитель раскрывается как виновный, а обвиняемый — как невинный.

То же самое справедливо и в отношении параллельной сцены,

где Лужин возводит ложное обвинение на Соню, а впоследствии их роли меняются. В истории Оли девушка глубоко переживает свое унижение, хотя никто и не собирался ее унизить. Она ошибочно считает себя жертвой безнравственного поступка, и в результате сама становится виновной в том, что лишает себя жизни вследствие невинного поступка.

Версиров не акцентирует иронию ситуации или перемену судьбы, сообщая о своей реакции на первые три этих эпизода. Он ставит акцент на их эмоциональном эффекте: такие сцены пронзают сердце, и после них на всю жизнь остается рана. Гари Кокс<sup>4</sup> показал, что инверсии власти стали структурным центром многих поздних вещей Достоевского, и что эти инверсии стали подчиняться «ситуационным рифмам», которые с почти навязчивой регулярностью появлялись в его произведениях.

Кажется, точно так же обстоит дело и с другими цепочками мотивов, которые мы ассоциировали с исповедью Ставрогина: бросание денег обратно дарителю, противостояние двух соперниц (не забудем Настасью Филипповну и Аглаю, Катерину и Грушеньку, двух любовниц Ставрогина, Ставрогину и Дроздову), или взрыв подавленной до этого страсти. Каждый из них грозит разрушить значимую иерархию ценностей, а с ними и личные взаимоотношения участников. Каждый из них может быть прослежен вплоть до текста предшественника, с которым был знаком Достоевский, включая, возможно, Евангелия и карнавальную традицию.

Отношение между одним появлением мотива и другим может быть увязано с тем, что Ауэрбах называет объектом «фигуральной интерпретации», которая «устанавливает связь между двумя событиями или персонами таким образом, что первое означает не только себя, но и второе, в то время как второе включает в себя или заполняет первое».

Чувство тайны, смутного ощущения некой неопределенной истины, кажется, все больше и больше зависело у Достоевского от соединения подобных выводящих из душевного равновесия эпизодов и расплывчатости смысла, усугубляемой дистанцирующей техникой повествования. Неуловимость истины, невозможность вписать ее в человеческое слово, вместе с невозможностью прекратить ее поиски, и чувством, что находишься на грани ее открытия, все это предвещается в опыте переживания «жуткого», в котором проходит трещина между означающими и означаемыми, между знаками и референтами — что главенствует в «Двойнике» и что постоянно прорывается сквозь поверхностную ткань повествования и в других романах Достоевского.

Здесь я вновь постарался развить интуиции Бахтина в новых на-

правлениях, указывая пути, на которых у Достоевского центробежные принципы могут угрожать всей структуре в целом.

## Голос чуда

Третий голос — это голос чуда. Эдвардс в процитированном в восьмой главе отрывке пишет о нашем чувстве райского языка с его действенностью и полнотой, языка, который заодно с миром и с нами, который с легкостью исполняет наши желания как говорящих и пишущих. Текст Достоевского тоже выражает снедающую тоску по такому языку и, возможно, ближе всего подходит к его простоте и прямоте в слове Зосимы, хотя что касается стилистики, оно было подправлено и приведено в порядок Алешей. Это, должно быть, и есть слово чуда.

Мы видели, как персонажи в их отношениях друг с другом взыскуют осуществления идеала, который выглядит противоречащим природе или общедоступному опыту и находится в вопиющем противоречии с образом, который проецируют на них другие люди. Розмари Джексон, как я отметил в вводной главе, говорит, что Достоевский изображает не «персонажей», но дезинтегрированные фигуры, не совпадающие уже с их «идеальными» «я».

Возможно, для наших целей мы можем определить «чудо» как идеальное событие, чье осуществление противоречило бы эффекту реальности. Чтобы сотворить подобные «чудеса» персонажи плетут утопические, фантастические небылицы о самих себе, друг о друге и о внешней реальности, которым ищут подтверждения, исходящего от других. Когда же в этом подтверждении им отказывают и они осознают, что их «истории» настолько несовместимы с историями других, что это радикально ставит их под угрозу, тогда они приходят в замешательство по поводу того, где они стоят по отношению к другим людям. Мы видели, как сознательно или бессознательно люди могут приводить друг друга в замешательство по поводу их взаимоотношений и играть на самых сокровенных надеждах друг друга; как они могут отказываться признать субъективность других и, объективируя их, сводить их к стереотипам. Личность, чье умонастроение таково, что она патологически одержима феноменологией подобных ситуаций, уходит в «подполье» (часть первая). Стратегии, применяемые людьми, чье внимание в основном все еще направлено вовне, и ситуации, в которые они ставят друг друга, были предметом второй части, которую я назвал «Сводя людей с ума».

Психологические исследования текста Достоевского подтверждают то, что интуитивно чувствуют и даже выражают открыто не-

которые его персонажи, а именно, что существует два источника идеала, которые иногда, но не всегда, соединяются: первый — это непосредственное физическое удовлетворение (я полагаю, это то, что Дмитрий Карамазов имеет в виду под «идеалом Содома»), а другой — чистый идеализированный духовный образ («идеал Мадонны»).

Чудеса как таковые не происходят у Достоевского, но голос, чувство, требование чуда всегда присутствуют. Ближе всего к такому чуду, вероятно, мистическое переживание Алеши или обещание, сдержанное образом Христа. Я постарался расширить Бахтина также и в сторону христианской поэтики.

Все эти голоса мы слышали в тексте Достоевского вновь и вновь и теперь, возможно, способны лучше увидеть, как они соотносятся друг с другом внутри структуры его произведений и как отклонения от неопределенной нормы, о которых он говорил, следуют на самом деле навязчивым образцам, если не вполне поддающимся определению законам.

Должен возникнуть вопрос: нет ли иронии в том, что еретические принципы Великого инквизитора выглядят столь хорошо приложимыми к тексту самого Достоевского, в то время как автор Достоевский стремился их опровергнуть? Возможно, так оно и есть, но поскольку декларированная цель этого текста состоит в том, чтобы изобразить раздробленный дух современности, это еще не самое удивительное или непоследовательное. Более интересным, возможно, будет вопрос — пользуясь центральным образом христианского мифа — остается мертвым или «воскресает» в акте чтения раздробленный голос предшествующего божественного авторитета, или же, что кажется более вероятным, читатель испытывает лишь навязчивое уравновешивание и неуравновешенность одной идеи или силы их противоположностью? Современный дух (как в мире Достоевского, так и по отношению к нему) может быть духом мятущегося наследника христианства, духом секуляризованного гуманизма или нигилизма; а может обитать и на пороге между тем и другим.

### Предисловие

1. *Kuhn*, The structure of scientific revolutions.
2. «Идиот», III, IV; А. VIII, с. 315.
3. *Бахтин*, Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929; Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, переведенные как «Problems of Dostoevsky's poetics» сначала Р. В. Ротселем (1973), а затем Кэрил Эмерсон (1984).
4. Например *Дрыжакова*, Сегментация времени в романе «Преступление и наказание», которая в поддержку своей точки зрения апеллирует как к советским критикам, так и к Рене Уэллеку. *Дрыжакова*, как мне представляется, по большей части права в своей конкретной критике *Бахтина*, но не права в том, что сдает его в музей теории литературы.
5. *Jones*, Dostoyevsky, the novel of discord.
6. См. прим. 3. Два французских перевода «Проблем поэтики Достоевского» появились в 1970 г., один Ги Веррета, *Problemes de la poetique de Dostoievski*. Lausanne, другой — И. Колитчева, *La poetique de Dostoievski*. Paris. Другие переводы работ *Бахтина* или работ, приписываемых ему частично либо целиком, появились впоследствии и перечислены в библиографии.
7. *Steiner*, Russian formalism, p. 270.
8. *Holquist* в: *Bakhtin*, The dialogic imagination, p. XIV.
9. Холквист активно занимался переводом и изданием работ *Бахтина* (см. библиографию) и является соавтором основной англоязычной биографии *Бахтина*: *Clark and Holquist*, Mikhail Bakhtin.
10. Ряд статей Юлии Кристевой, ясно показывающих влияние *Бахтина*, включены в: *Kristeva*, Desire in language, a semiotic approach to literature and art. Достоевский играет не последнюю роль и в других работах Кристевой, особенно в последней «Soleil noir, depression et melancolie».
11. *Todorov*, Mikhail Bakhtin, the dialogical principle.
12. *de Man*, Dialogue and dialogism.
13. *Booth*, Introduction к: *Mikhail Bakhtin*, Problems of Dostoevsky's poetics.
14. Слишком поздно, чтобы быть принятой во внимание при написании этой книги, появилась работа *D. Patterson*, Literature and spirit.
15. Вопрос авторства книг *Волошинова* и *Медведева* (см. библиографию).

часто приписываемых Бахтину, широко обсуждался, совсем недавно в: *Rethinking Bakhtin*. Ed. Morson and Emerson, p. 31—49. В высшей степени здравая и хорошо обоснованная точка зрения, изложенная в этом исследовании, заключается в том, что хотя эти тексты и несут на себе следы дискуссий с Бахтиным, по существу они являются произведениями тех писателей, чьи имена стоят у них на обложке.

16. *Бахтин*, Проблемы речевых жанров, в: *Бахтин*, Эстетика словесного творчества, с. 250—296.

17. *White*, Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction, p. 123.

18. *White*, Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction, p. 127.

19. *White*, Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction, p. 129.

20. *White*, Bakhtin, sociolinguistics and deconstruction, p. 141—142.

21. *Todorov*, Mikhail Bakhtin: The dialogical principle, p. 107.

22. *Бахтин*, Слово в романе, в: *Бахтин* Вопросы литературы и эстетики, с. 76.

23. *Frank*, Dostoyevsky, the seeds of revolt: 1821—1849; Dostoyevsky, the years of ordeal: 1850—1859; Dostoyevsky, the stir of liberation: 1860—1865.

24. *Барт*, Смерть автора, с. 390.

25. *Leitch*, Deconstructive criticism: An advanced introduction, p. 99—100.

26. *Jones*, Dostoyevsky, Rousseau and others; «The Legend of the Grand Inquisitor»: The suppression of the Second Temptation and dialogue with God.

27. *Jones*, Dostoyevsky — driving the reader crazy.

## Глава I. Введение

1. Письмо А. Н. Майкову из Флоренции, 11/23 декабря 1868, А. 28(II) (с. 327—333), с. 329.

2. Письмо Н. Н. Страхову из Флоренции, 26 февраля/10 марта 1869, А. 29(I) (с. 14—22), с. 19.

3. «Нечто о вранье», Дневник писателя 1873, 15; А. 21 (с. 117—25), с. 119.

4. Письмо Ю. Абаза, 15 июня 1880, А. 30(I) (с. 191—193), с. 192.

5. Записные книжки за 1880—1881 гг., А. 27, с. 65.

6. *Taylor*, Hegel. Тэйлор (с. 13) приписывает использование термина в этом смысле Исаю Берлину.

7. *Jackson*, Dostoyevsky's quest for form, p. 89.

8. *Jackson*, Dostoyevsky's quest for form, p. 76—77.

9. *Linner*, Dostoevskij on realism, p. 56.

10. *Linner*, Dostoevskij on realism, p. 204—205.

11. *Страхов*, Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 195.

12. Я обсуждаю это в *Jones*, Some echoes of Hegel in Dostoyevsky. Среди недавних дискуссий о Достоевском и Гегеле, которые явно или неявно ставят те же вопросы, что и я: *Rice*, Dostoyevsky's «Notes from Underground» and Hegel's «master and slave» и *Hanak*, Hegel's «frenzy of self-conceit» as key to the annihilation of individuality in Dostoyevsky's «Possessed».

13. *Gibian*, C. G. Carus' Psyche and Dostoevsky.

14. «Среда», Дневник писателя 1873, 3; А. 21 (с. 13—23), с. 17.
15. *Jones, Dostoyevsky and European philosophy*. См. также критику Бахтиным экспрессивистской эстетики в: Автор и герой в эстетической действительности // *Бахтин, Эстетика словесного творчества*, с. 71—80.
16. «Г-н-бов и вопрос об искусстве», А. 18 (с. 70—103), с. 101.
17. *de Jonge, Dostoevsky and the age of intensity*, p. 2.
18. *Todorov, Introduction to poetics*, p. 18—19.
19. *Fanger, Dostoevsky and romantic realism*.
20. *Fanger, Dostoevsky and romantic realism*, p. 134.
21. *de Jonge, Dostoevsky and the age of intensity*, p. 27, 32, 39, 40, 42.
22. *Berman, All that is solid melts into air*.
23. «Слабое сердце», А. 2 (с. 16—48), с. 47—48.
24. «Подросток», II, VIII, 1; А. 13, с. 113.
25. *Berman, All that is solid melts into air*, p. 266.
26. *Hassan, The question of postmodernism*, p. 125.
27. *McHale, Postmodernist fiction*, p. 9—10.
28. *Sarraute, L'ère du soupçon*, p. 10.
29. *Sarraute, L'ère du soupçon*, p. 33.
30. *Frank, The world of Raskolnikov*, p. 30—35.
31. *Бердяев, Мирозерцание Достоевского*.
32. *Copleston, Philosophy in Russia*, p. 147 и сл.
33. *Buber, I and thou*. См: *Perlina, Bakhtin and Buber: problems of dialogic imagination*.
34. См. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 97.
35. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 38.
36. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 49.
37. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 97.
38. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 63.
39. *Jackson, Fantasy, the literature of subversion*.
40. *Jackson, Fantasy, the literature of subversion*, p. 38.
41. «Кое-что о молодежи», Дневник писателя 1876, декабрь I, IV, А. 24 (с. 50—52), с. 51.
42. Принято считать, что книга Волошинова о фрейдизме (*В. Н. Волошинов, Фрейдизм: Критический очерк*) на самом деле была написана Бахтиным. Как я уже отмечал, этот взгляд был убедительно опровергнут Морсоном и Эмерсоном в: *Rethinking Bakhtin*, p. 31—49. Впрочем, правда и то, что оба, и Волошинов, и Бахтин, имели серьезнейшее предубеждение против Фрейда. См: *Pirog, The Bakhtin circle's Freud: From positivism to hermeneutics*.
43. *Фрейд, Достоевский и отцеубийство, Труды разных лет, т. 2, с. 407—427*.
44. *Cox, Tyrant and victim in Dostoevsky*.
45. Доказано, что Бахтин никогда не брался выявить эти импликации, как это пытается сделать Aaron Vogel в работе «Coerced speech and the Oedipous dialogue complex» в: *Rethinking Bakhtin*, p. 173—196.
46. *Dalton, Unconscious structure in «The Idiot»*. Любопытная критика этой книги предложена Gary Saul Morson в: *Literary theory, psychoanalysis and the creative process*.

47. *Dalton*, Unconscious structure in «The Idiot», p. 36.
48. *Dalton*, Unconscious structure in «The Idiot», p. 138
49. *Dalton*, Unconscious structure in «The Idiot», p. 144.
50. *Forrester*, On Dostoyevsky's «The Gambler»: Transference and the stenographer.
51. *Kristeva*, Desire in language, introduction by Leon S. Roudiez, p. 15.
52. *Culler*, Structuralist poetics, p. 140.
53. *Booth*, Introduction, в: *Bakhtin*, Problems of Dostoevsky's poetics, p. XXI.
54. *Booth*, Introduction, pp. XXI и сл.
55. *Бахтин*, К переработке книги о Достоевском в: *Бахтин*, Эстетика словесного творчества, с. 308—309.
56. *Emerson*, издательское предисловие к: *Bakhtin*, Problems of Dostoevsky's poetics, (p. XXIX-XLIII) p. XXXI, XXXIV.
57. *Rimmon-Kenan*, Narrative fiction: Contemporary poetics, p. 33.
58. *Bachtin*, Tolstoy's «War and peace», p. 28.
59. *Booth*, Introduction, p. XV.
60. *Pirog*, The Bakhtin circle's Freud.
61. *Бахтин*, К переработке книги о Достоевском, в: Эстетика словесного творчества, с. 322.
62. *de Jonge*, Dostoevsky and the age of intensity, p. 142.
63. *Kohlberg*, Psychological analysis and literary form, a study of the doubles in Dostoevsky, p. 352.

## Глава II. Двойник

1. *А. 1*, на с. 484 и далее рассказывается о критическом восприятии романа во время его первой публикации. Остатке Аксакова см: с. 491.
2. Об оценке Белинского см: *А. 1*, с. 484, 489—490, 492.
3. Наброски Достоевского для новых эпизодов опубликованы в: *А. 1*, с. 432—436.
4. Записные тетради 1872—1875 гг., *А. 21* (с. 252—273), с. 264.
5. «История глагола «стусеваться»», Дневник писателя 1877, ноябрь, 1, II; *А. 26*, (с. 65—67), с. 65.
6. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 245—256 и 260—262.
7. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 250.
8. *Frank*, The seeds of revolt, p. 311.
9. *Rank*, The Double: A psychoanalytic study.
10. *Kohlberg*, Psychological analysis and literary form, p. 350—351.
11. *Kohlberg*, Psychological analysis and literary form, p. 351—352.
12. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 204 и далее, и The dialogic imagination, p. 248 и сл.
13. «Двойник», V; *А. 1* (стр. 109—129), с. 139.
14. *Фрейд*, Жуткое, в: Художник и фантазирование (с. 265—281), с. 265.
15. *Фрейд*, Жуткое, с. 277.
16. *Jackson*, Fantasy, p. 65.

17. *Jackson*, *Fantasy*, p. 66.
18. *Cixous*, *La fiction et ses fantomes: Une lecture de l'Unheimliche de Freud*, p. 201.
19. *Weber*, *The sideshow, or: Remarks on a canny moment*.
20. *Фрейд*, По ту сторону принципа наслаждения, в: *Фрейд*, Труды разных лет, т. 1, с. 139—192.
21. «Двойник», V; *A. 1*, с. 140, 142.
22. «Двойник», VI; *A. 1*, с. 146—147.
23. «Двойник», VI; *A. 1*, с. 151.
24. *Smail*, *Illusion and reality*, p. 18.
25. «Двойник», VIII; *A. 1*, с. 167.
26. «Двойник», X; *A. 1*, с. 187.
27. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 252 и далее; *Виноградов*, Эволюция русского натурализма, с. 261—267. См. также обсуждение в: *Frank*, *The seeds of revolt*, p. 307.
28. «Г-н-бов и вопрос об искусстве», *A. 18* (с. 70—103), с. 101.
29. *Мочульский*, Достоевский. Жизнь и творчество, с. 242.
30. *Schmid*, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, в особенностис. 147—148.
31. *Neuhauser*, *Das Fruhwerk Dostojevskijs: literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*, p. 173.

### Глава III. Записки из подполья

1. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 60—62 и 265—276.
2. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 61.
3. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 61.
4. *Frank*, *Nihilism and «Notes from Underground»*, p. 1.
5. «Записки из подполья», I, V; *A. 5* (с. 99—179), с. 108.
6. *Hirschkop*, *Bakhtin, discourse and democracy*, p. 98.
7. Подготовительные материалы к «Подростку» (январь—ноябрь 1875). *A. 16* (с. 252—439), с. 330.
8. «Записки из подполья», II, X; *A. 5*, с. 178—179.
9. «Белые ночи», II; *A. 2* (с. 102—141), с. 116.
10. «Петербургские сновидения в стихах и прозе», *A. 19* (с. 67—85), с. 70—74.
11. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 270.

### Глава IV. Преступление и наказание

1. Записная тетрадь 1880—1881 гг., *A. 27*, с. 65.
2. Письмо М. Н. Каткову из Висбадена, 10(22)—15(27) сентября 1865 г., *A. 28(II)* (с. 136—139), с. 136.
3. *Laing*, *Self and others*, p. 61—67, 132—134, 165—173.
4. *Laing*, *Self and others*, p. 170—171.

5. «Преступление и наказание», I, IV; A. 6, с. 40.
6. «Преступление и наказание», I, IV; A. 6, с. 38.
7. «Преступление и наказание», I, VI; A. 6, с. 55, 57, 58.
8. «Преступление и наказание», II, IV; III, I; A. 6, с. 104, 105, 155.
9. «Преступление и наказание», III, I; A. 6, с. 154.
10. *Laing, Self and others*, p. 139. И Лэнг и Серль связывают эти бессознательные стратегии с развитием шизофрении. Их тезис оказался в высшей степени спорным. Большинство психологов сегодня просто сказали бы, что это было ошибкой. Со своей стороны, я не нахожу здесь подобной связи. Мой тезис состоит в том, что там, где индивидуум по какой-то определенной причине проявляет склонность к эмоциональному и перцептуальному замешательству, использование подобных стратегий другими скорее всего увеличит эту склонность.
11. *Laing, Self and others*, p. 140.
12. «Преступление и наказание», III, V; A. 6, с. 195-196.
13. «Преступление и наказание», III, V; A. 6, с. 192.
14. «Преступление и наказание», IV, V; A. 6, с. 261.
15. «Преступление и наказание», IV, V; A. 6, с. 265.
16. «Преступление и наказание», IV, III; A. 6, с. 240.
17. *Laing, Self and others*, p. 143.
18. См. например: *Heldt, Terrible perfection, women and Russian literature*, p. 37.

## Глава V. Бесы

1. *Бахтин*, Творчество Франсуа Рабле, с. 13.
2. *Stallybrass and White*, The politics and poetics of transgression, в особенности Introduction, p. 1—26.
3. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, с. 142.
4. *Danow*, A note on the internal dynamics of the Dostoevskian conclave.
5. *Danow*, A note on the internal dynamics of the Dostoevskian conclave, p. 62.
6. *Danow*, A note on the internal dynamics of the Dostoevskian conclave, p. 67.
7. «Бесы», I, IV, 7; A. 10, с. 126.
8. «Бесы», I, IV, 7; A. 10, с. 126.
9. «Бесы», I, V, 1; A. 10, с. 128.
10. «Бесы», I, V, 4; A. 10, с. 136, 140.
11. «Бесы», I, V, 4; A. 10, с. 140.
12. «Бесы», I, V, 6; A. 10, с. 147.
13. «Бесы», I, V, 6; A. 10, с. 152.
14. «Бесы», I, V, 7; A. 10, с. 163.
15. «Бесы», III, VI, 2; A. 10, с. 469.
16. *Stallybrass and White*, The politics and poetics of transgression, p. 19.

## Глава VI. Идиот

1. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot».*
2. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot», p. 122—123, 125.*
3. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot», p. 138.*
4. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot», p. 159—161.*
5. *Perlina, Varieties of poetic utterance, quotation in «The Brothers Karamazov», p. 7.*
6. *Dalton, Unconscious structure in «The Idiot».* На самом деле Далтон не выдвигает этот аргумент; ее анализ продвигается на более тонком уровне. Но это могло бы быть одним из возможных его прочтений.
7. «Идиот», I, VI; A. 8, с. 65.
8. «Идиот», I, VII; A. 8, с. 67.
9. «Идиот», I, VII; A. 8, с. 65.
10. «Идиот», I, VII; A. 8, с. 71—72.
11. «Идиот», I, VII; A. 8, с. 75.
12. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot», p. 107—108.*
13. «Идиот», II, II; A. 8, с. 163.
14. Смотри обсуждение этого термина, как он использовался Бахтиным в ранней работе, в: *Rethinking Bakhtin*, p. 10—12.
15. «Идиот», II, IX; A. 8, с. 235.
16. *Miller, Dostoevsky and «The Idiot», p. 127.*
17. «Идиот», III, III; A. 8, с. 296.
18. «Идиот», III, V; A. 8, с. 320.
19. «Идиот». Подготовительные материалы. A. 9 (с. 140—288), с. 277.
20. Термины «цифровой» и «аналоговый» в их применении к человеческому общению обсуждаются и определяются в: *Watzlawick, Beavin and Jackson, Pragmatics of human communication*, p. 60 и сл.
21. «Идиот», IV, IX; A. 8, с. 479.
22. «Идиот», IV, X; A. 8, с. 494.
23. «Идиот», IV, III; A. 8, с. 402.
24. «Идиот», IV, V; A. 8, с. 424.

## Глава VII. Мотив Марион

1. *Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского*, с. 33. См. также краткие замечания Бахтина о литературном влиянии: с. 185.
2. «Записки из подполья», I, XI; A. 5, с. 122.
3. «Подросток». Подготовительные материалы, A. 16, с. 10.
4. «Подросток», III, VIII; A. 13, с. 382. Отсылка к Отелло, вероятно, имеет в виду предпоследний монолог, к Онегину — конец восьмой главы, а к «Отверженным» Гюго — II, III, 5, где Жан Вальжан встречает маленькую Козетту.
5. «Преступление и наказание», II, I; A. 6, с. 88.
6. *J.-J. Rousseau, Les Confessions, Oeuvres completes.* Эпизод с Марион находится: p. 84—87.

7. *de Man*, *Allegories of reading*, p. 278—301. Я опустил обсуждение де Маном «ожелания» и то, как оно может быть применимо к Достоевскому, поскольку это повлекло бы за собой слишком длинную и сложную психологическую дискуссию, что не является целью данной главы.

8. *Miller*, *Dostoevsky and «The Idiot»*, p. 178—182; также: *Miller*, *Rousseau and Dostoyevsky: the morality of confession reconsidered*.

9. «Идиот», I, XIV; А. 8, с. 123—124.

10. *Genette*, *Palimpsestes*.

11. «Преступление и наказание», II, I; А. 6, с. 88.

12. «Подросток», I, VIII, I—I, X, I в разных местах; А. 13, с. 112—149 в разных местах.

13. «У Тихона», А. 11 (с. 5—30), с. 13—20. Варианты находятся в А. 12, с. 109—114 и 123—127.

14. *Barran*, *Dark uses of confession: Rousseau and Dostoyevsky's Stavrogin*.

15. «Подросток», I, X, 5; А. 13, с. 162.

16. «Преступление и наказание», V, III; А. 6, с. 300—311.

17. «Преступление и наказание», IV, II; А. 6, с. 228.

18. «У Тихона», II, А. 11, с. 12—13.

19. «Подросток», I, IX, 1; А. 13, с. 131.

20. *Sue*, *Mathilde*, II, p. 104—105; см: *Jones*, *An aspect of romanticism in Dostoyevsky: «Netochka Nezvanova» and Eugene Sue's «Mathilde»*.

## Глава VIII. Братья Карамазовы

1. *Perlina*, *Varieties of poetic utterance*.

2. *Perlina*, *Varieties of poetic utterance*, p. 13, 24, 72.

3. *Perlina*, *Varieties of poetic utterance*, p. 71.

4. *Perlina*, *Varieties of poetic utterance*, p. 37.

5. *Sutherland*, *Atheism and the rejection of God: Contemporary philosophy and «The Brothers Karamazov»*, p. 50 и сл.

6. *Ветловская*, *Поэтика романа «Братья Карамазовы»*.

7. *Camus*, *The rebel*, p. 52 (примечание).

8. *Hackel*, *The religious dimension: vision or evasion?: Zosima's discourse in «The Brothers Karamazov»*, в: *New essays on Dostoyevsky*, p. 139—168.

9. *Gibson*, *The religion of Dostoyevsky*, p. 196.

10. *Nancy*, *Of divine places*, p. 16.

11. *Бахтин*, *Слово в романе*, в: *Вопросы литературы и эстетики*, с. 156—157.

12. *Holquist*, *Dostoyevsky and the novel*, p. 165—191.

13. *Фрейд*, *Тотем и табу*, в: *Фрейд*, *Труды разных лет*, т. 1, (с. 193—350), с. 343.

14. *Kermode*, *The genesis of secrecy: On the interpretation of narrative*.

15. «Братья Карамазовы», II, V, 5; А. 14, с. 228.

16. «Братья Карамазовы», II, V, 5; А. 14, с. 229.

17. *Beare*, *The Gospel according to Matthew*, p. 105.

18. *Sandoz*, *Political Apocalypse*, p. 152.

19. См: *Sandoz*, *Hackel*, *Gibson* и, среди прочих, *Barth*, *The Epistle*

to the Romans.

20. *Laing*, p. 125 и сл.; *Bateson, Jackson, Haley and Weakland*, Towards a theory of schizophrenia.

21. Необходимо сказать, что истолкование второго искушения с точки зрения чуда, чтобы произвести впечатление на массы, широко распространено среди теологов, которые дальше этого не идут. Конечно, *Beare* (p. 110) — это только частичное исключение. Он замечает, что рассказчик, должно быть, думал о публичной демонстрации, в противном случае Сатана мог с тем же успехом избрать и просто высокую точку в пустыне.

22. *Kermode*, The genesis of secrecy, p. 19.

23. *Hackel*, The religious dimension: vision or evasion?: Zosima's discourse in «The Brothers Karamazov», p. 160—162.

24. *Sutherland*, Atheism and the rejection of God, p. 36.

25. *Hackel*, The religious dimension, p. 164.

26. Шатов в «Бесах» (II, I, 7; A. 10, с. 200—201) отвечает на требовательный вопрос Ставрогина, что он *будет* верить в Бога.

27. *Kjetsaa*, Dostoevsky and his New Testament.

28. *Бахтин*, Слово в романе, с. 154.

29. *Edwards*, Towards a Christian poetics.

30. *Edwards*, Towards a Christian poetics, p. 2.

31. *Edwards*, Towards a Christian poetics, p. 7.

32. *Edwards*, Towards a Christian poetics, p. 11.

33. *Edwards*, Towards a Christian poetics, p. 73.

34. *Terras*, A Karamazov companion, p. 84—120.

35. *Фрейд*, Человек по имени Моисей и монотеистическая религия, с. 39.

36. «Братья Карамазовы», I, II, 2; A. 14, с. 41.

37. «Братья Карамазовы», I, I, 5; A. 14, с. 29.

38. *Tournier*, La Vent Paraclet, p. 198 и сл.

39. «Братья Карамазовы», I, II, 5; A. 14, с. 56 и далее.

## Глава IX. Заключение

1. *Bloom*, The anxiety of influence.

2. *Kermode*, The genesis of secrecy, p. 28 и сл.

3. «Подросток», III, VIII; A. 13, с. 382.

4. *Cox*, Tyrant and victim in Dostoyevsky.

## ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

---

- Барт Ролан*. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 384—391.
- Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Бердяев Николай*. Миросозерцание Достоевского. Париж, Прага, 1923.
- Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
- Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929.
- Волошинов В. Н.* Фрейдизм: Критический очерк. М., 1927.
- Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972—1990.
- Дрыжакова Елена*. Сегментация времени в романе «Преступление и наказание» // *Dostoevsky Studies*. V. 6. 1985. P. 67—89.
- Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л. 1985.
- Медведев П. М.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993.
- Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995.
- Страхов Н. Н.* Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского СПб., 1883.
- Фрейд З.* Труды разных лет: В 2 т. Тбилиси, 1991.
- Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.
- Фрейд З.* Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. М., 1993.
- Bakhtin M. M.* Problems of Dostoyevsky's poetics, trans. R. W. Rotsel. Ann Arbor, Mich., 1973.
- Bakhtin M. M.* Problems of Dostoevsky's poetics. Trans. Caryl Emerson. Minnesota and Manchester, 1984.
- Bakhtin M. M.* Problemes de la poetique de Dostoievski, trans. Guy Verret. Lausanne, 1970.

- Bakhtin M. M.* La Poétique de Dostoïevski. Trans. I. Kolitcheff Paris, 1970.
- Bakhtin M. M.* The dialogic imagination. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas, 1981.
- Bakhtin M. M.* Rabelais and his world Trans. Helene Iswolsky. Bloomington, 1984.
- Bakhtin M. M.* Speech genres and other essays Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas, 1986.
- Bakhtin Nicholas.* Tolstoy's «War and Peace», lectures and essays. Birmingham, 1963. P. 23—33.
- Barran Thomas.* Dark uses of confession: Rousseau and Dostoevsky's Stavrogin. Mid-Hudson Language Studies. V. I. 1978. P. 97—112.
- Bars Karl.* The epistle to the Romans. Trans. E. C. Hoskyns. Oxford, 1933.
- Bateson Jackson, Haley and Weakland.* Towards a theory of schizophrenia. // Behavioural Science. V. I. 1956. P. 251—264.
- Beare Francis Wright.* The Gospel according to Matthew. Oxford, 1981.
- Berman Marshall.* All that is solid melts into air. New York, 1982.
- Bloom Harold.* The anxiety of influence. London, Oxford and New York, 1973.
- Booth Wayne.* Introduction // *Bakhtin M. M.*, Problems of Dostoevsky's poetics. Minnesota and Manchester, 1984. P. XIII—XXVII.
- Buber Martin.* I and thou. Edinburgh, 1958.
- Camus Albert.* The rebel. Trans. Antony Bower. Harmondsworth and New York, 1962.
- Catteau Jacques.* Dostoyevsky and the process of literary creation. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1989.
- Cixous Helene.* La fiction et ses fantomes: Une lecture de l'«Unheimliche» de Freud // Poétique. V. 10. 1973. P. 199—216.
- Clark Katerina and Holquist Michael.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass. and London, 1984.
- Copleston Frederick C.* Philosophy in Russia. Tunbridge Wells and Notre Dame, 1986.
- Cox Gary.* Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus, Ohio, 1984.
- Culler Jonathan.* Structuralist poetics. London, 1975.
- Dalton Elizabeth.* Unconscious structure in «The Idiot». Princeton, N. J., 1979.
- Danow D. K.* A note on the internal dynamics of the Dostoevskian conclave // Dostoevsky Studies. V. 2. 1981. P. 61—68.
- Edwards Michael.* Towards a Christian poetics. London, 1984.
- Fanger Donald.* Dostoevsky and romantic realism. Chicago and London, 1967.
- Forrester John.* On Dostoevsky's «The Gambler»: transference and the stenographer // Paragraph. V. 3. 1984. April. 1984. P. 48—82.
- Frank Joseph.* Nihilism and «Notes from Underground» // Sewanee Review. V. 69. 1961. P. 1—33.
- Frank Joseph.* The world of Raskolnikov // Encounter. V. 26. 1966. June. P. 30—35.
- Frank Joseph.* Dostoevsky, the seeds of revolt: 1821—1849. Princeton, N. J., and Guildford, 1976.
- Frank Joseph.* Dostoevsky, the years of ordeal: 1850—1859. London and Princeton, N. J., 1983.
- Frank Joseph.* Dostoevsky, the stir of liberation: 1860—1865. London and

Princeton, N. J., 1986.

*Genette Gerard*. Palimpsestes. Paris, 1982.

*Gibian George*. C. G. Carus' Psyche and Dostoevsky // *American Slavic and East European Review*. V. 14. 1955. October. P. 371—382.

*Gibson A. B.* The religion of Dostoevsky. London, 1973.

*Hackel Sergei*. The religious dimension: vision or evasion?: Zosima's discourse in «The Brothers Karamazov» // *New essays on Dostoyevsky*. Malcolm V. Jones and Garth M. Terry. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1983.

*Hanak Miroslav*. Hegel's «frenzy of self-conceit» as key to the annihilation of individuality in Dostoyevsky's «Possessed» // *Dostoevsky Studies*. V. 2. 1980. P. 117—126.

*Hassan Ihab*. The question of postmodernism // *Romanticism, modernism, postmodernism*. Ed. Harry R. Garvin. Lewsburg, London and Toronto, 1980. P. 117—126.

*Heldt Barbara*. Terrible perfection, women and Russian literature. Bloomington and Indianapolis, 1987.

*Hirshkop K.* Bakhtin, discourse and democracy // *New Left Review*. 160. 1986. November—December. P. 92—113.

*Holquist Michael*. Dostoevsky and the novel. Princeton, 1977.

*Jackson Robert L.* Dostoevsky's quest for form. New Haven. Conn., and London, 1966.

*Jackson Rosemary*. Fantasy, the literature of subversion. London and New York, 1981.

*Jones Malcolm V.* Some echoes of Hegel in Dostoyevsky // *The Slavonic and East European Review*. V. 49. 1971. P. 500—520.

*Jones Malcolm V.* An aspect of romanticism in Dostoyevsky: «Netochka Nezvanova» and Eugene Sue's «Mathilde» // *Renaissance and Modern Studies*. V. 27. 1973. P. 38—61.

*Jones Malcolm V.* Dostoyevsky, the novel of discord. London and New York, 1976.

*Jones Malcolm V.* Dostoevsky and European philosophy // *Actualite de Dostoevskij*. Ed. Nina Kauchtschischwilli. Bergamo, 1982. P. 103—118.

*Jones Malcolm V.* Dostoevsky, Rousseau and others: a study of the «alien voice» in Dostoevsky's novels // *Dostoevsky Studies*. V. 4. 1983. P. 81—93.

*Jones Malcolm V.* «The Legend of the Grand Inquisitor»: The suppression of the Second Temptation and dialogue with God // *Dostoevsky Studies*. V. 7. 1986. P. 123—134.

*Jones Malcolm V.* «Der Sandmann» and «the uncanny»: A sketch for an alternative approach // *Paragraph*. V. 7. 1986. March. P. 77—101.

*Jones Malcolm V.* Dostoyevsky — driving the reader crazy // *Essays in Poetics*. V. 12. W. I. 1987. P. 57—80.

*Jones Malcolm V. and Terry Garth M.*, eds. *New essays on Dostoyevsky*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1983.

*Jonge A. de.* Dostoevsky and the age of intensity. London, 1975.

*Kelly Catriona, Makin Michael and Shepherd David*, eds. *Discontinuous discourse in modern Russian literature*. London, 1989.

- Kermode Frank*. The Genesis of secrecy: On the interpretation of narrative. Cambridge, Massachusetts and London, 1979.
- Kjetsaa Geiz*. Dostoevsky and his New testament. Oslo and New Jersey, 1984.
- Kohlberg Lawrence*. Psychological analysis and literary form: A study of the doubles in Dostoevsky // *Daedalus*. 1963. Spring. P. 345—362.
- Kristeva Julia*. Desire in language, a semiotic approach to literature and art. Ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. Oxford, 1981.
- Kristeva Julia*. Soleil noir, depression et melancolie. Paris, 1987.
- Kuhn Thomas S*. The structure of scientific revolutions. Second edition, enlarged. Chicago and London, 1970.
- Lacan Jacques*. Seminar on «The purloined letter» // *Yale French Studies*. V. 48. 1972. P. 39—72.
- Laing R. D*. Self and the others. Harmondsworth and New York, 1971.
- Leitch Vincent B*. Deconstructive criticism: An advanced introduction. London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, 1983.
- Linner Sven*. Dostoevskij on realism. Stockholm, 1967.
- McHale Brian*. Postmodernist fiction. New York and London, 1987.
- Man Paul de*. Dialogue and dialogism // *Poetics Today*. V. 4. № I. 1983. P. 99—107.
- Man Paul de*. Allegories of reading. New Haven and London, 1979.
- Miller Robin Feuer*. Rousseau and Dostoevsky: The morality of confession reconsidered // *Western philophical systems in Russian literature*. Ed. Anthony M. Milkotin. Los Angeles, 1979. P. 89—101.
- Miller Robin Feuer*. Dostoevsky and «The Idiot»: Author, narrator, and reader. Cambridge, Massachusetts and London, 1981.
- Morson Gary Saul*. Literary theory, psychoanalysis and the creative process // *Poetics Today*. V. 3. W. 2. 1982. P. 157—172.
- Literature and history. Ed. Morson Gary Saul. Stanford, California, 1986.
- Rethinking Bakhtin, extensions and challenges. Ed. Morson, Gary Saul and Emerson, Caryl. Evanston, Illinois, 1989.
- Nancy Jean-Luc*. Of divine places. Trans. Michael Holland // *Paragraph*. V. 7. 1986. March. P. 1—52.
- Neuhauser Rudolf*. Das Fruhwerk Dostojevskijs: Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Heidelberg, 1979.
- Patterson David*. Literature and Spirit. Kentucky, 1989.
- Perlina Nina*. Mikhail Bakhtin and Martin Buber: Problems of dialogic imagination // *Studies in Twentieth Century Literature*. V. 9. W. I. 1984. P. 13—28.
- Perlina Nina*. Varieties of poetic utterance: Quotation in «The Brothers Karamazov». Lanham, New York, London, 1985.
- Pirog Gerald*. The Bakhtin circle's Freud: From positivism to hermeneutics // *Poetics Today*. V. 8. W. 3—4. 1987. P. 591—610.
- Rank Otto*. The Double: A psychoanalytic study. Chapel Hill, 1971.
- Rice Martin*. Dostoevsky's «Notes from Underground» and Hegel's «master and slave» // *Canadian-American Slavic Studies*. V. 8. 1974. P. 359—69.
- Rimmon-Kenan Shlomith*. Narrative fiction: Contemporary poetics. London, 1983.
- Discourse in psychoanalysis and literature. Ed. Rimmon-Kenan Shlomith. London and New York, 1987.

*Rousseau Jean-Jacques. Les Confessions // Rousseau Jean-Jacques. Oeuvres completes.* Paris, 1959. V. I. P. 1—656.

*Sandoz Ellis. Political Apocalypse.* Baton Rouge, 1971.

*Sarraute Nathalie. L'ère du soupçon.* Paris, 1956.

*Schmid Walf. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.* Munich, 1973.

*Searles H. F. The effort to drive the other person crazy — an element in the etiology and psychotherapy of schizophrenia // The British Journal of Medical Psychology.* V. 32. 1959. P. 1f.

*Smail David. Illusion and reality.* London and Melbourne, 1984.

*Stallybrass Peter and White Allon. The politics and poetics of transgression.* London, 1986.

*Steiner Peter. Russian formalism.* Cornell and London, 1984.

*Sue Eugene. Mathilde.* 4 vols. Paris. 1861.

*Sutherland Stewart. Atheism and the rejection of God: Contemporary philosophy and «The Brothers Karamazov».* Oxford, 1977.

*Taylor Charles. Hegel.* Cambridge, London, New York and Melbourne, 1975.

*Terras Victor. A Karamazov companion.* Wisconsin and London, 1981.

*Todorov Tsvetan. Introduction to poetics.* Minneapolis, 1981.

*Todorov Tsvetan. Mikhail Bakhtin: The dialogical principle.* Trans. Wlad Godzich. Manchester, 1984.

*Tournier Michel. Le Vent Paraclet.* Paris, 1977.

*Vogel Aaron. Coerced speech and the Oedipus dialogue complex // Rethinking Bakhtin.* Ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Evanston, Illinois, 1989. P. 173—196.

*Watzlawick P., Beavin J. H. and Jackson D. D. Pragmatics of human communication.* New York, 1967.

*Weber Samuel. The sideshow, or: Remarks on a canny moment // Modern Language Notes.* V. 88. 1973. P. 1102—1133.

*White Allon. Bakhtin: sociolinguistics and deconstruction // The theory of reading.* Ed. Frank Gloversmith. Sussex and New Jersey, 1984. P. 123—146.

*Wright Elizabeth. Psychoanalytic criticism: Theory in practice.* London and New York, 1984.

Этот указатель имен, по очевидным причинам, не включает отсылки к Бахтину и Достоевскому как таковым. Но термины, обладающие особым значением в их произведениях, перечислены под их именами. Имена, встречающиеся в примечаниях, включаются только тогда, когда служат предметом специального комментария. Библиография не включена.

Абаза, Ю. 81, 235

авторитарное слово, *смотри* Бахтин, М. М.

авторитет, *смотри* Достоевский, Ф. М.

Аксаков, К. С. 57, 235

Аристотель 172

аутоскопический синдром 63

Ауэрбах, Э. 217, 229

Байрон Дж. Г. 90

Бальзак, О. де 21, 29, 42, 142, 146

Барран, Т. (Barran, T.) 185, 239

Барт, Р. (Bartes, R.) 19, 47, 124, 233

Бахтин, М. М.

авторитарное слово 10, 45, 46, 86, 145, 149, 192—196, 203, 205, 212, 219, 224—228

вживание 157

внутренне убедительное слово 10, 45, 47, 86, 149, 193, 203, 208, 212, 219, 220, 227

двуголосое слово 16, 46, 47, 50, 54, 80, 84, 175, 176, 195, 227

диалогическое слово (диалог) 16, 34, 35, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 84, 85, 193

карнавал (карнавализация) 21, 39, 45, 120—121, 124, 136, 151—153, 212, 220, 229

мениппова сатира 45

металингвистика 13, 16

монологичность 34, 46, 53, 54, 85

многоголосье 17, 24, 47, 59, 61

многослойность слова 215  
незавершенность 14, 85, 89, 145  
полифония (полифонический роман) 16, 17, 19, 21, 35, 46, 47, 98, 101, 171,  
181, 192, 194, 196, 209, 225  
разноречие 16, 17, 24, 27, 44, 46, 51, 103, 124, 187, 222, 223, 227  
слово слазейкой 85—86, 89, 114  
хронотоп 66, 142, 145, 146, 148  
    биографическое время 142, 143  
    гостиная 142, 144, 165  
    порог (пороговая ситуация) 53, 66, 71, 79, 81, 142, 145, 159  
    рыночная площадь 143  
    салон 142, 144, 157  
    семейная идиллия 143, 148, 149  
    улица 143, 144

Бахтин, М. М. 48

Бейтсон, Ж. 204

Бир, Ф. (Beare, F. W.) 240

Белинский, В. Г. 43, 57, 235

Белый, А. 32

Бердяев, Н. А. 34, 234

Берк, Э. (Burke, E.) 91

Берлин, И. (Berlin, I.) 233

Берман, М. (Berman, M.) 31, 32, 52, 234

Бернар, К. (Bernard, C.) 43

бесконечная отсрочка (откладывание) 17, 88

биографическое время, *смотри* Бахтин, М. М. хронотоп

Блум, Г. 226—227, 240

Бокль (Buckle) 91, 95

Брет, К. (Brett, K.) 20

Бубер, М. (Buber, M.) 34, 47, 234

Бут, У. (Booth, W.) 13, 45, 47, 75, 232, 235

Вебер, С. (Weber, S.) 67, 236

Вейнрих, У. (Weinreich, U.) 16

Вельтман, А. Ф. 59

Ветловская, В. Е. 7, 194, 239

Виноградов, В. В. 76, 78, 236

внутренне убедительное слово, *смотри* Бахтин, М. М.

Вогель, А. (Vogel, A.) 234

Волошинов, В. Н. 14, 49, 232, 234

Гаккель, С. 195, 207, 208, 217, 239, 240

Гегель, Г. В. Ф. 26, 27, 43, 233

Гейне, Г. 178

Гердер, И. Г. 27

Герцен, А. И. 42, 193

- Гете, И. В. фон 42  
 Гибсон, А. Б. (Gibson, A. B.) 195, 239  
 Гоголь, Н. В. 21, 29, 32, 42, 57, 59, 61, 64, 76, 78—80, 90, 196  
 Гольбейн, Г. 225  
 Гончаров, И. А. 12  
 готическое (готический роман, готический голос) 45, 139, 142—148, 151, 154  
     156, 160, 163  
 Гофман, Э. Т. А. 24, 42, 57, 59, 62, 67, 68, 79, 80  
 Гроссман, Дж. 139  
 гуманизм (гуманистические прочтения) 12, 13, 19, 231  
 Гюго, В. 42, 146, 179, 189, 228, 238
- Далтон, Э. (Dalton, E.) 39—41, 42, 48, 139, 146, 171, 225, 234, 235, 238,  
 Данов, Д. К. (Danow, D. K.) 122—125, 237  
 Дарвин, Д. 91  
 декаданс 30  
 деконструкция (деконструктивные прочтения, etc) 13—18, 54, 87—97, 169  
     196, 198, 206, 210, 212, 227, 298  
 Деррида, Ж. (Derrida, J.) 19, 24, 42, 97  
 Джексон, Роберт (Jackson, Robert L.) 24, 25, 233  
 Джексон, Розмари (Jackson, Rosemary) 36, 37, 67, 230, 234  
 Джойс, Дж. 228  
 Джонг, Алекс де (de Jonge, A.) 30, 34, 53, 234  
 диалогическое слово, *смотри* Бахтин, М. М.  
 Дидро, Д. 91, 95, 221  
 Диккенс, Ч. 21, 29, 42, 146  
 Достоевский, Ф. М.  
     авторитет 50, 201, 202, 210, 224—227  
     гостиная, *смотри* Бахтин, М. М. хронотоп  
     двуголосое слово, *смотри* Бахтин, М. М.  
     живая жизнь 17, 37, 54, 90, 137, 209  
     ложные толкования 27  
     отклонения 27, 51, 176  
     реализм в высшем смысле 23, 25, 30, 37, 42, 51, 102  
     тайна 50, 201, 202, 210, 224, 227—230  
     фантастический реализм 17, 21—54, 57, 59, 61, 98, 171, 222—231  
     чудо 50, 201, 202, 210, 230—231  
 Дрыжакова, Е. 232
- Женет, Ж. 181—183  
 живая жизнь, *смотри* Достоевский, Ф. М.  
 жития святых 42, 193  
 жуткое (ужас, ужасное) 58—59, 66—69, 77—79, 142, 229
- Замятин, Е. И. 32  
 Захаров, В. 6

идеализм, *смотри* Достоевский, Ф. М.  
идеалистическая философия 21, 23, 25  
Иисус (Христос) 34, 79, 116, 147, 149, 170, 198, 200—214, 219, 220, 221, 223, 225,  
231

индивидуализм

интерсубъективность 44, 53, 79, 86, 88, 101, 106, 107, 152, 163, 170

интертекстуальность 43, 44, 46, 80, 86, 88, 89, 96, 190, 228

Камю, А. (Camus, A.) 195, 239

Кант, И. 91

карнавал, *смотри* Бахтин, М. М.

Карус, С. (Carus, C. G.) 26, 233

Катков, М. Н. 238

католицизм римский 9, 200

Кафка, Ф. 152

Кермод, Ф. (Kermode, F.) 199, 206, 211, 228, 239

Кириллова, И. 20

Кларк, К. (Clark, K.) 13, 14, 232

Кокс, Г. (Cox, G.) 39, 229, 234, 240

Кольберг, Л. (Kohlberg, L.) 53, 61, 62, 63, 75, 78, 84, 222, 235

Коплстон Ф. (Copleston, F.) 34, 234

Кристева, Ю. (Kristeva, J.) 13, 43, 232, 235

Куллер, Дж. (Culler, J.) 43, 235

Кун, Т. (Kuhn, T.) 9, 11, 232

Лажечников, И. И. 59

Лакан, Ж. (Lacan, J.) 42, 223, 225

Лейтч, В. (Leitch, V.) 19, 233

Лермонтов, М. Ю. 90, 189

Линнер, С. (Linner, S.) 25, 233

ложные толкования, *смотри* Достоевский, Ф. М.

Лорд, Р. (Lord, R.) 141

Лэнг, Р. Д. (Laing, R. D.) 46, 47, 103, 104, 108, 109, 119, 137, 172, 204, 236, 237

Майков, А. Н. 235

Мак Хэйл, Б. (McHale, B.) 33, 159, 234

Ман, П. де (de Man, P.) 13, 180, 185, 232, 238

Мандельштам О. Э. 32

Маркс, К. 31, 195

марксистские прочтения 13, 37, 195

Медведев, П. Н. 14, 232

металингвистика, *смотри* Бахтин, М. М.

Миллер, Р. Ф. (Miller, R. F.) 139—142, 144, 146, 154, 160, 164—167, 170, 180, 237,  
238, 239

модернизм 30—33, 51, 52, 82, 159

модернистские прочтения 11, 51, 52

монологизм, *смотри* Бахтин, М. М.

Мопассан, Г. де 62

Морсон, Г. С. (Morson, G.S.) 13, 49, 54, 232, 234

Мочульский, К. 78, 236

Мэнсфилд, К. (Mansfield, K.) 33

Мюссе, А. де 62

Нанси, Ж.-Л. (Nancy, J.-L.) 195, 196, 221, 239

Наполеон I, император Франции 90, 95, 102, 167

Наполеон III, император Франции 95

натуралистические прочтения 64, 69

незавершенность, *смотри* Бахтин, М. М.

Некрасов, Н. А. 90, 91, 193

немецкий идеализм, *смотри* идеалистическая философия

Ницше, Ф. 21, 87, 88, 102

Нойхаузер, Р. (Neuhauser, R.) 78, 236

Новый Завет (Св. Писание, Писание, Библия) 42, 102, 116, 149, 192—196, 199, 212, 228, 229

объективация 46, 47, 75, 101, 107, 114, 117, 143—146, 157, 168—171, 223, 227, 230

отклонения, *смотри* Достоевский, Ф. М.

Остин, Дж. 142

Паскаль, Б. 213

Паттерсон, Д. (Patterson, D.) 232

Перлина, Н. 145, 192—196, 199, 212, 217, 225, 227, 234, 238, 239

петрашевцы 57, 58, 85

Печерин, В. 193

Пирог, Дж. (Pirog, J.) 49, 234

Платон 42

По, Э. А. 24, 62, 80

Полежаев, А. 193

полифония (полифонический роман), *смотри* Бахтин, М. М.

посткантианский идеализм, *смотри* идеалистическая философия

постмодернизм 19, 30, 33, 51, 52, 77, 82, 206, 210

постмодернистские прочтения 19, 51, 52

постструктурализм 15, 88

православие 10, 14, 44

Прац, М. (Prac, M.) 139

протестантизм 9

Пруст, М. 33, 142

психоаналитические прочтения 11, 13, 37—42, 52—53, 195

Пушкин, А. С. 12, 23, 29, 32, 43, 79, 90, 157, 193, 228

раздвоение личности 62

Ранк, О. (Rank, O.) 61, 68, 235  
реализм в высшем смысле, *смотри* Достоевский, Ф. М.  
реалистические прочтения 37, 69  
Ренан, Э. 43  
рецептивная теория 15  
Рихтер, Ж.-П. 62  
Риммон-Кенан, С. (Rimmon-Kenan, S.) 48, 237  
романтизм 23, 27, 30, 52, 59, 76, 90  
романтики-реалисты (романтический реализм) 29, 30, 34, 146  
романтические прочтения 52  
Руссо, Ж.-Ж. 42, 177—191, 233, 238, 239  
рыночная площадь, *смотри* Бахтин, М. М.

салон, *смотри* Бахтин, М. М.  
Санд, Ж. 90, 216  
Сандоз, Э. (Sandoz, E.) 203  
Саррот, Н. (Sartraute, N.) 33, 234  
Сартр, Ж.-П. 47  
Сатерленд, С. (Sutherland, S.) 194, 207, 239, 240  
Свифт, Дж. 87  
семейная идиллия, *смотри* Бахтин, М. М.  
Серль, Г. Ф. (Searles, H. F.) 108, 109, 119, 142, 153, 165, 171, 237  
Сиксус, Э. (Sixous, H.) 67, 236  
Сили, Ф. Ф. (Seeley, F. F.) 38  
Скотт, В. 90  
Смит, Дж. С. (Smith, G. S.) 19  
Соссюр, Ф. де 14, 15  
социализм  
Стейнер, Г. (Steiner, G.) 139  
Стендаль 142  
Стивенсон, Р. Л. 80  
Столлибрас, П. (Stallybrass, P.) 136, 237  
Страхов, Н. Н. 12, 25, 26, 233  
структурализм 14, 15, 43, 48  
структуралистские прочтения 14, 15, 43  
Сю, Э. (Sue, E.) 29, 42, 146, 189, 239

тайна, *смотри* Достоевский, Ф. М.  
Террас, В. (Terras, V.) 19, 215, 240  
Тодоров, Ц. (Todorov, T.) 13, 14, 16, 29, 232, 233, 234  
Толстой, Л. Н. 12, 18, 142, 143, 145, 172, 235  
Туниманов, В. А. 7  
Тургенев, И. С. 12, 43  
Турнье, М. (Tournier, M.) 220, 240  
Тэйлор, Ч. (Taylor, C.) 23, 27, 233

Уайт, А. (White, A.) 15, 136, 233, 237  
улица, *смотри* Бахтин, М. М. хронотоп  
утилитаризм 88  
Уэллек, Р. 234

фантастический реализм, *смотри* Достоевский, Ф. М.  
Федоров, Н. Ф. 213

феминизм (феминистические прочтения) 13  
Фихте, И. Г. 27

Форрестер, Дж. (Forrester, J.) 41, 235

Франк, Дж. (Frank, J.) 18, 34, 61, 87, 88, 141, 233, 234, 236

Фрейд, З. 21, 38—42, 43, 49, 50, 52, 53, 61, 67—69, 87, 102, 139, 163, 171, 177,  
195, 197, 198, 216, 217, 225, 227, 234, 235, 236, 239, 240

возвращение вытесненного 39, 53, 54

вторичная обработка (переработка) 39, 177, 223, 228

замещение 39, 42, 163, 176, 177, 188, 215, 223, 228

оно 40, 50

перенос 41

сверх-я 40

сгущение 39, 42, 163, 176, 177, 188, 215, 223, 228

сновидения 39, 41, 53, 177, 215

Эдипов комплекс 40, 42, 52, 197, 198

я (эго) 40, 41

Фурье, Ш. 43, 57, 91

Фэнгер, Д. (Fanger, L.) 29, 30, 234

Хаксли, Т. (Huxley, T. H.) 91

Холквист, М. (Holquist, M.) 13, 14, 197, 198, 217, 232, 239

христианские прочтения 13, 14, 19, 24, 37, 54, 194—195, 199, 211—217,  
222, 231

христианство 21, 24, 97, 104, 105, 118, 170, 192—221, 231

Христос, *смотри* Иисус

хронотоп, *смотри* Бахтин, М. М.

Хассан, И. (Hassan, I.) 32, 234

Хелд Б. (Heldt, B.) 19, 237

Хьетсо, Г. (Kjetsaa, G.) 208, 240

Чернышевский, Н. Г. 43, 58, 84, 91, 94, 95, 136

чудо, *смотри* Достоевский, Ф. М.

Чэтмен, С. (Chatman, S.) 48

Шамиссо, А. фон 59

Шекспир, В. 42

Шеллинг, Ф. 26, 27

шизофрения 62, 237, 239

Шиллер, Ф. 42, 90, 91, 117, 193, 216

Шмидт, У. (Schmid, W.) 78

Эдвардс, М. (Edwards, M.) 212—214, 230, 240

экзистенциализм 87, 88, 195

экзистенциалистские прочтения 11, 37, 197

экспрессивизм 23—27, 51

экспрессионизм 87

Эмерсон, К. (Emerson, C.) 13, 19, 48, 49, 54, 232, 234, 235

Энгельгардт, Б. М. 34

Юнг, К. Г. 102

Якобсон, Р. О. 131

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие к русскому изданию</i> .....	5
<i>Предисловие</i> .....	9
Глава I. Введение: фантастический реализм Достоевского.....	21
Часть первая: подполье.....	55
Глава II. “Двойник”: идея “Двойника” Достоевского.....	57
Глава III. “Записки из подполья”: открытие “подполья”.....	83
Часть вторая: сводя людей с ума.....	99
Глава IV. “Преступление и наказание”: сводя с ума других.....	101
Глава V. “Бесы”: сводя с ума общество.....	120
Глава VI. “Идиот”: сводя с ума читателя.....	138
Часть третья: испорченный телефон.....	173
Глава VII. Мотив Марион: шепот предшественника.....	175
Глава VIII. “Братья Карамазовы”: шепот Бога.....	192
Глава IX. Заключение: фантастический реализм Достоевского.....	222
<i>Примечания</i> .....	232
<i>Избранная библиография</i> .....	241
<i>Указатель</i> .....	246
<i>Содержание</i> .....	254

**Джоунс Малкольм В.**

Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского / Пер. с англ. А. В. Скидана — СПб.: Академический проект, 1998 — 256 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 18)

ISBN5-7331-0128-8

Книга профессора Кембриджского университета, крупнейшего английского специалиста по русской литературе М. Джоунса дает не только смелую и оригинальную трактовку поэтики Достоевского, трактовку, органически учитывающую все новейшие течения философской и литературоведческой мысли, — она сама является ярким вкладом в разработку острейших проблем филологической науки. Демонстрируя блестящие образцы структуралистского, деконструктивистского и пр. анализов, не боясь прочитать тексты Достоевского как тексты модернистские и даже постмодернистские, Джоунс, тем не менее, никогда не забывает подчеркнуть свою приверженность гуманистической традиции. Согласно Джоунсу, притягательность и насыщенность романов Достоевского в том, что это «искусство на краю бездны», раскрывающее человеческое сознание в момент кризиса, захватывающего самые основания человеческого бытия в мире. В качестве теоретического фундамента Джоунс избирает подход Бахтина, рассматривая его как общую почву для самых различных, даже взаимоисключающих на первый взгляд литературных теорий.

Как говорит сам автор, его книга «не пытается исправить или отвергнуть предшествующие прочтения Достоевского. Она пытается заново поставить сложные проблемы интерпретации и показать, как современные подходы могут обогатить наше понимание текстов Достоевского, она пытается стимулировать читателей к дерзости в построении собственных стратегий чтения».

**Джоунс М. В.**  
**Достоевский после Бахтина.**  
*Исследование фантастического реализма Достоевского*

Редактор *Н. В. Чернова*  
Художник *Ю. С. Александров*  
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*  
Технический редактор *К. А. Андреева*  
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР №062679 от 02.06.93

Подписано в печать 05.10.98. Формат 60×90/16.  
Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 3829.

Гуманитарное агентство «Академический проект»  
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

05984