

современная
западная
русистика



Творческое
слово
Достоевского —
герой,
текст,
интертекст

Каталин Кроо

СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

КАТАЛИН КРОО

«ТВОРЧЕСКОЕ СЛОВО»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО —
ГЕРОЙ, ТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ



АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ПРОЕКТ
2005

Редакционная коллегия серии
«Современная западная русистика»:

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

Книга написана в рамках исследовательских программ ОТКА (пр. Т 38011)
и «Bolyai János Kutatási Ösztöndíj»

В оформлении переплета использована фотография М. Лемхина

ISBN 5-7331-0311-6



© Каталин Кроо, 2005

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2005

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Творческое литературное слово» Ф. М. Достоевского — понятие многослойное. Оно метафорически равняется *поэтическому продукту творческого гения* писателя, воплощенному в его художественных произведениях. Литературные произведения — тексты со своеобразной семантической системностью. Системность внутри текста создается и эволюционирует благодаря поэтически-словесному структурированию смысла. А раз *текст* является *поэтическим словом*, понятие «творческое слово» воспринимается уже совсем не метафорически. Оно означает *семиотический процесс возникновения взаимности смыслопорождения и смыслотолкования*.

Этот процесс и есть основной предмет предлагаемой книги, в которой с этой точки зрения изучены нами четыре произведения Ф. М. Достоевского — «Игрок», «Преступление и наказание», «Вечный муж» и «Бесы». В них рассматриваются разнообразные (нередко родственные) поэтические *формы семантизации слова*. Такая семантизация принадлежит к отличающимся уровням текстового универсума: к событийному миру и, в его области, к романной судьбе литературных персонажей (а *герой*); художественному словесному оформлению текста в целом (а *текст*) и в нем, в выделенном месте, к проявлениям интертекстуального праксиса произведения (⇒ *интертекст*), самым тесным образом связанным с *авторerefлексивностью* текста, с его *метатекстуальной автореферентностью*.

Итак, «творческое слово» Достоевского понимается нами в указанных своих поэтических измерениях и проекциях, проявляющихся в *семантической системности художественного текста как знаковой системы*. Данное понимание текста, изучаемого в настоящей книге по ходу его динамического развертывания, определяет характер *нашего слова как интерпретатора* произведений Достоевского.

Вопрос в том, соответствует ли такое *интерпретационное слово* истинному духу рассматриваемых шедевров писателя? Пользуясь словами самого Достоевского, сформулируем вопрос иначе: явля-

ется ли необходимым разьяснение «второго дела»¹ поэта-художника, «создателя и творца, <...> рудник» которого «зарождает алмазы» — то есть толкование его мастерства как умения «ювелира» — для того, чтобы понять природу «первого дела» писателя — создания им самого «драгоценного камня»? Критический опыт последующих анализов приводит нас к методологическому выводу, что природу такого «драгоценного камня», «поэму» поэта, можно понять следуя самому ходу развертывания этой «поэмы» в художественной форме. Поступая так, мы осознаем, что душевный «алмаз» творческого гения Достоевского не только «огранен» («обделан», как говорит Достоевский) ювелирным мастерством писателя в пространстве и через поэтический медиум художественного текста. «Самородный драгоценный камень» творения своеобразно эволюционирует в самой поэтической речи писателя. «Поэма» развертывается на глазах читателя, его творческим участием.

«Творческое слово» «поэмы» художника мы, таким образом, попытаемся найти в поэтическом слове писателя. Выясняется, что оно в большой мере оказывается и *словом о самом творческом слове*. Именно поэтому изучение форм поэтической семантизации *слова* в творчестве Достоевского представляет большой интерес для исследовательского внимания.²

Будапешт, май 2004 года

¹ Все цитаты в «Предисловии» взяты из письма Достоевского А. Н. Майкову (15 [27] мая 1869, Флоренция). Достоевский (29:1), 1986: 39.

² Благодарю Наталью Петер и Нину Магочи за помощь в проверке русского текста.

ГЛАВА 1

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»

ОТ «СУМАСШЕДШЕГО» СЛОВА-«СКАНДАЛА» К СЛОВУ
ЛИТЕРАТУРНОЙ «ИСТОРИИ» (С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ
ПУШКИНСКОГО ИНТЕРТЕКСТА «ПИКОВАЯ ДАМА»)

«уверен, что *довольно вашего слова, но...*»
«Нарумов <...> пожелал ему счастливого *начала*»

[А. С. Пушкин: «Пиковая Дама»¹]

ВВЕДЕНИЕ

В первой главе настоящей книги изучаются поэтические формы возникновения разных семантических перспектив² в романе Достоевского «Игрок». Рассматриваются пределы смысловых разветвлений, формы умножения и перевоплощения отдельных мотивов и мотивных образований, а также специфика их развертывания. Данный подход к тексту путем анализа его смыслопорождающих процессов — реализующих, прежде всего, семантическое расслоение мотива *слова* — дает возможность обнаружения многослойности семантического сюжета³ *слова*⁴, раскрывая этот сюжет на несколь-

¹ Текст «Пиковой дамы» цитируется далее по изданию: Пушкин 1978: 210—237, с указанием страниц. Цитаты, приведенные в эпиграфе см.: 236, 235.

² Под *семантической перспективой* понимается *смысловая* точка зрения (семантический горизонт), воплощенная в поэтическом значении мотивов, мотивных образований, сюжетных ходов в тексте. О теоретических аспектах термина *перспектива* и об истории его эволюции в критической литературе см. Kroo 1995.

³ Под *семантическим сюжетом* в работе подразумеваются отдельные линии и совокупность определенных смыслопорождающих процессов в литературном тексте, включая, в качестве их органической части, *событийный сюжет* произведения. *Семантический сюжет* отдельного мотива равняется тем ходам смыслоформирования, развитием и согласованностью которых определяется *поэтическая история эволюции смысла* мотива в данном художественном контексте. Более подробно, с указанием на историю развития термина, см.: Kroo 2002: 374—375. См. также прим. 2 в четвертой главе настоящей книги.

⁴ Выделение слов курсивом здесь и далее обычно указывает на означаемое, мотив. В иных случаях оно отражает наш смысловой акцент. Курсивное выделение текста в цитатах, если не отмечено специально, принадлежит нам. Соответ-

ких уровнях: а. отождествляется событийный сюжет, связанный со *словом* в области действия романа, главным компонентом которого является литературный персонаж; б. указывается смысло-трансформирующее разворачивание *слова*, мотива, который связывает событийный мир произведения с его метатекстуальным планом; в. все это освещается с точки зрения межтекстуальной поэтики «Игрока», в рамках изучения созданного в нем интертекста⁵ по «Пиковой даме» Пушкина. Отмеченная в названии книги проблема *творческого слова* будет, таким образом, рассматриваться в трех вышеописанных планах: в плане интерпретации событийного сюжета, в центре которого стоит литературный персонаж; в плане общих смыслопорождающих процессов, воплощенных в поэтическом оформлении текста в целом; и также с точки зрения специальной связи *творческого слова* с интертекстуальным толкованием произведения. Выбор «Игрока» в качестве первого худо-

ственно этому, говоря о семантическом сюжете *слова*, мы говорим о поэтических процессах разворачивания смысла мотива *слово* в тексте, т. е. о форме и содержании литературно-художественных ходов смыслопорождения, связанного с данным мотивом.

⁵ По ходу нашего интертекстуального исследования мы различаем два понятия, не полностью совпадающих с критической традицией их толкования. Под *претекстом* понимаем оригинальное произведение (или его определенные части), превращающееся в *интертекст* в рамках цитирующего его художественного текста. Интертекст интерпретируется всегда с точки зрения той функции, которую для него определяет интертекстуальная поэтика создающего его литературного произведения, всегда ресемантизирующего претекст, в разных смысловых соотношениях, возникающих между *своим* (цитирующим текстом) и *чужим* (воспроизведенным, подвергнутым толкованию и трансформации претекстом). В этом смысле будем говорить, с одной стороны, о *претексте* «Пиковая дама» (в смысле анализируемого независимо от интертекстуально воспроизводящих и интерпретирующих его произведений Достоевского), и, с другой, об *интертексте* «Пиковая дама», когда речь идет уже не о самом пушкинском произведении, а о том «текстовом» пространстве (в смысле не его знакового обозначения, а обозначенного им смыслового мира, т. е. *семантического пространства*), которое создается в сложных смысловых взаимодействиях между двумя литературными произведениями (определенными их частями), или точнее: между поэтическими процессами смыслопорождения в них. Таким образом, *интертекст* «Пиковая дама», например, в «Игроке» Достоевского (как терминологический вариант используются также *интертекст по «Пиковой даме»* или *интертекст «Игрок»—«Пиковая дама»*) — это специальное поэтически-семантическое образование, которое следует интерпретировать по разным, отдельно проявляющимся в интертексте смыслопорождающим процессам и, оптимально, также по их совокупности. Детально теорию и выяснение терминов, и также подробный анализ отдельных интертекстов и их многосторонних сцеплений на материале романа И. С. Тургенева «Рудин», с определением, в том числе, понятия *интертекстуально-семантического сюжета* см.: Кроб 2002, *passim*, специально об этом: 288—295, 366—377. Резюме хода изложения и научных заключений отдельных глав книги см.: 341—365.

жественного текста Достоевского, анализируемого в настоящей книге, обоснован тем, что предлагаемый для изучения пушкинский интертекст «Игрока», «Пиковая дама», прямо приводит к смысловому миру остальных произведений, рассматриваемых нами в последующих главах. Во второй главе, взвешивая возможные исследовательские аспекты «Преступления и наказания», мы попытаемся обнаружить текстоформирующую роль в романе того же самого пушкинского претекста. Такое исследование, на наш взгляд, в значительной мере сможет содействовать выяснению поэтической родственности «Преступления и наказания» и «Вечного мужа».

Изложение поставленного нами вопроса — в духе направленности интерпретаций во второй и в третьей главах — начнем с выявления того поэтического наследия, освоенного Достоевским в романе «Игрок», которое восходит к выделенному пушкинскому претекстуальному наследию. Сначала обратимся к поэтике интертекста «Пиковая дама», указывая на разные формы интегрирования пушкинской повести в роман «Игрок». По ходу разбора нам не раз придется подробно останавливаться на самом пушкинском произведении, служащем важным претекстом для «Игрока».

1

«ПИКОВАЯ ДАМА» А. С. ПУШКИНА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»

Приступим к разбору пушкинского интертекста в «Игроке»⁶, сосредоточиваясь на формировании означаемого *игра*. Так как *игра*, в составе семантически комплексного мотива *слово*, по отношению к «Пиковой даме» выступает в функции центрального интертекстуального элемента⁷, обнаружение механизмов его формирования

⁶ Это было специальной темой нашего доклада, прозвучавшего на Третьем Пушкинологическом коллоквиуме в Будапеште в 1991 году. Текст выступления, используемый в переработанной форме по ходу нашего толкования «Игрока» в первых трех подразделах настоящей главы книги, см.: Кроо 1995а.

⁷ основополагающая, классическая работа по проблематике интертекстуальных связей произведений Пушкина и Достоевского принадлежит перу А. Л. Бема. См.: Бем 1936: 37—125. См. первый доклад Бема на данную тему в 1928 году, затем статью «Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского» (*Slavia*. 1929. Т. VII. Кн. 1. С. 82—100, 297—311); ср. с работой «Сумерки героя (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского)» (*Научные труды Русского народного университета в Праге*. Т. 4. Прага, 1931. С. 158—172; статья написана в 1920 году); перепечатано в: Бем 2001а. Постановку проблемы интертекстуального соотношения «Пиковой дамы» Пушкина и «Игрока» Достоевского см. в работе: Бем 1925: 384—386.

может привести к выяснению общих художественных принципов перевоплощения Достоевским поэтического материала из «Пиковой дамы»⁸.

Вопрос «Как пушкинская *игра* трактуется в “Игроке”?» касается основных интерпретационных моментов произведения Достоевского, который уже самим названием своего романа ставит данный мотив в смысловой фокус. Он воссоздается в тексте в своем двойном, двухаспектном значении, известном из «Пиковой дамы». *Игра* в первую очередь определяется в своем предметном, общезыковом смысле, в качестве конкретного практического акта игры в карты и в рулетку. Мотив в таком смысле подвергается последовательному повтору не только в тематическом плане, но он лежит и в основе событийных линий в повести Пушкина и в романе Достоевского. Указанный смысл *игры* получает полное сюжетное развертывание уже тогда, когда других семантических оттенков мотива еще нельзя обнаружить. Уже в первой главе «Пиковой дамы» герои играют в карты, так же, как и в «Игроке» тематическая постановка вопроса игры в рулетку очень скоро трансформируется в конкретный поступок Алексея. С другой стороны, второе значение

⁸ Представленная в этой главе интерпретация «Пиковой дамы» отражает нашу концепцию, выработанную кроме вышеуказанных выступления (1991) и публикации (1995а) в рамках двух других докладов, прочитанных на Втором и Четвертом Пушкинологических Коллоквиумах в Будапеште в 1989-ом и 1993-ом годах. Подробный анализ поэтической структуры «Пиковой дамы», элементы которого здесь воспроизводятся, см.: Кроо 1991. По ходу изложения, ссылаясь на интерпретацию, устно, а затем в статьях сформулированную нами в период 1989—1995 гг., в качестве источника будем указывать на опубликованные варианты наших старых работ: Кроо 1991, 1995а. Из специальной литературы с богатым критическим опытом анализов «Пиковой дамы» см. в (в алфавитном порядке): Бочаров 1974; Виноградов (1936) 1980; Вольперт 1986, Гершензон 1919; Гуковский 1957; Debreczeny 1983; Kodjak 1976; Лотман 1975а, б; Муравьева 1978; Петрунина 1982, 1987; Полякова 1974; Сидяков 1973; Слонимский 1959. Многочисленные критические толкования повести Пушкина исчерпывающе перечислять не считаем нужным. О разных традициях исследования текста обобщенно см., напр.: Doherty 1992: 50. Длинный перечень важных критических работ, включающих и вышедшие после того, как наша концепция была впервые сформулирована (в 1989 г.), см., напр.: Dalton-Brown 2000: 295—296, см. также: Шмид 1998 (ср. Schmid W. «Pique Dame» als poetologische Novelle // Die Welt der Slaven. 1997. Bd. 42. S. 1—33; русский вариант см.: Русская литература. 1997. № 3. С. 6—28; мы будем ссылаться на вариант 1998 года); см. там же ссылку (S. 103) на обзор главных направлений интерпретаций «Пиковой Дамы» в работе: Cornwell N. Pushkin's «The Queen of Spades». Bristol, 1993. Ср. ценный список специальной литературы также в работе: Davydov 1999, *passim*. Из работ, опубликованных после 1989 г., мы ссылаемся на интерпретации, имеющие непосредственное отношение к нашей концепции. Расширены также ссылки на более ранние критические работы.

игры в «Пиковой даме» непосредственно тематически совсем не представлено, а в «Игроке» отражено весьма скудно, и его определения в обоих произведениях становятся значимыми для читателя лишь в ретроспективном анализе. По этим определениям Германн оказывается героем, «очень занятым своей интригой» [222⁹], направленной на то, чтобы устроить ночное свидание с Лизаветой с целью выведать тайну трех карт. Организуя свою интригу, Германн выступает не только квази-художником, выдумывающим определенное действие, но и становится активным *игроком*¹⁰, квази-актером, который вовлекает в свою игру партнера, Лизавету¹¹.

Именно по семантическому признаку *игры* возможно выделить в «Пиковой даме» один из ориентиров параллельности двух персонажей. Главные поступки Германна с целью очаровать Лизавету и основные действия героини, отражающие зарождение ее чувств к Германну, наделяются смыслом, последовательно соотношенным с признаками *творчества* и *восприятия искусства*. В сообщении «Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным» [223] *писать* в контексте *вдохновения* означает *акт творения*, действующим субъектом которого является Германн, а *язык, ему свойственный* — *художественный стиль творящего героя*. Этот стиль в частности определяется как *беспорядок необузданного воображения*. В сообщении «Он того и ожидал и возвратился домой, очень занятый своей интригой» [222] художественный контекст мобилизует все три потенциальных общеязыковых значения слова «интрига»: 1. *происки, скрытые действия, обычно неблагоприятные, для достижения чего-н.*; 2. *любовная, половая связь*; 3. *развитие основного действия в романе, в драме*¹². В данном контексте *интрига Германна* понимаема в следующих смысловых аспектах: 1. *происки, скрытые, неблагоприятные действия для раскрытия тайны (через любовь Лизаветы Ивановны)*; 2. *попытка вступить в любовную связь с героиней с целью знания тайны*; 3. *развитие основного действия в художественном произведении, написанном Германном; это действие сводится к практическим поступкам самого главного героя, Герман-*

⁹ Текст «Игрока» цитируется по изданию: Достоевский 1973 (5): 208—318, с указанием страницы и начинающей цитату строки.

¹⁰ Ср. в статье: В. В. Виноградова (1936) о том, что Германн «предназначен <...> как партнер старухи в *драматической игре* вокруг тайны трех карт». Виноградов 1980: 216. Ср. определение *игры* в работе Ю. М. Лотмана: «игра означает здесь совсем не степень искренности чувств, а распознавание типа поведения и выбор своей ответной системы действий» (Лотман 1975а: 134).

¹¹ Об авторстве Германна-художника в развитии интриги своего литературного произведения и о поэтическом развертывании данного семантического ряда см. в нашей статье: Кроо 1991: 129—131.

¹² Ожегов 1977: 232; ср.: Даль 1989, II: 47.

на. Из трех перечисленных значений последнее входит в семантический контекст *художественного творчества*. Два проанализированных сегмента описывают Германна всего четыре раза в качестве субъекта творческого акта: 1. он затевает свою интригу; 2. он вдохновенный (обладает поэтической инспирацией); 3. он пишет свой текст; 4. письмо героя характеризует свойственный ему язык (его текст имеет стиль).

В круг признаков *творчества* встраивается также и фигура Лизаветы: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с *изображением, составленным ею самою*, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» [228]. *Изображение, составленное ею самою*, определяет героиню творящим субъектом. Однако, вместо повтора *творящей субъектности*, в последующем приводятся три разных субъекта, составляя ряд эквивалентов: *Томский / Лизавета / писатели новейших романов*. Отождествляются и сами продукты творения этих субъектов: портрет, набросанный Томским, подобен изображению, принадлежащему самой Лизавете, а последнее совпадает с портретами героев в новейших романах, которые одновременно пугают и пленяют ее воображение. В ряду эквивалентов *портрет, набросанный Томским / изображение, составленное ею самою / благодаря новейшим романам <...> лицо* [228] конкретизируется фигура Лизаветы в качестве творящего субъекта, лишённого какого бы то ни было признака индивидуальности и оригинальности. Типичность творческого продукта объясняется вторичностью акта творчества, равняющегося *воспринимающему искусству чтению*. Уподобление друг другу портретов, написанных Томским и Лизаветой, выделяет их копирующий характер (ср.: «лицо истинно романтическое», 228), а вследствие установления параллелизмов, *тайна Лизаветы* (т. е. образ Германна в воображении героини) приобретает значение *шаблонного общего места в литературе*¹³.

Семантические признаки *творческого восприятия* выдвигаются на передний план и при дальнейшей характеристике менталитета Германна. Творческая фантазия героя вдохновляется не самим эмпирическим опытом, а многократно опосредованным, умноженно «вторичным» рассказом о нем¹⁴. Три оценочных определения со-

¹³ См. о проблематике шаблонов искусства, пересаженных в жизнь: Лотман 1975б, 1983. Виноградов говорит о «транспозиции романтических форм характера в сферу сознания Лизаветы Ивановны» и об амбивалентности «отказа от них самого повествователя». Виноградов (1941) 1999: 688. Более подробно см.: Виноградов 1980, 1999, *passim*.

¹⁴ Ср. с тем, что «старуха <...> не описывается непосредственно, <...> а изображается и осмысливается с ориентацией на рассказ о ней Томского». Виноградов 1980: 206. Ср.: Гершензон 2000: 79—80, см.: Бочаров 1974: 192—193. О структуре «рассказ в рассказе» см.: Сидяков 1973: 125, ср.: Петрунина 1982: 161.

держания рассказа Томского — 1. случай, 2. сказка¹⁵, 3. анекдот — рядом с двойной отмеченностью недостоверности «угадания трех карт сряду» [212] через слово «шутка» (там же: «Это была шутка, — сказала он наконец, — клянусь вам! это была шутка!», 225) также роднят *историю трех карт с творчеством*, более конкретно: с *литературным жанром, с изображением случая в сказочном, анекдотическом, шуточном рассказе*.

Возникающий в тексте параллелизм: 1. *анекдот : воспринимающее чтение (восприятие) искусства Германном* и 2. *Германн : воспринимающее чтение (восприятие) искусства Лизаветой* — подчеркивает синонимичные определения графини и самого Германна. Именования графини Германном («ведьма») и Германна Лизаветой («чудовище») обозначают одинаково разочарованных персонажей в двух аналогичных сценах встречи а. Германна и графини, б. Германна и Лизаветы — см. а. «— Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы — так я заставлю тебя отвечать...» [226]; б. «— Вы чудовище! — сказала наконец Лизавета Ивановна» [229]. Смысловая эквивалентность конструируется не только по признаку безобразности, но и по признаку сказочности соответствующего образа.

Действие «Пиковой дамы» свидетельствует о том, что по сравнению с Германном Лизавета выступает пассивным игроком, принимающим участие в игре, в основном предлагаемой ей Германном. *Творческое* поведение Германна в значительной мере определяет *рецепцию Лизаветы этой творческой игры*. В то же время, Лизавета имеет совсем отличающиеся от германновских побуждения к своей *игре*, несмотря на то, что стремления героя и героини в основном сводятся к общему интенциональному ядру: к жажде избавления от состояния зависимости, к стремлению завоевать собственную независимость. В повести Пушкина подчеркивается как различие смысловых ориентаций *игр* двух персонажей, так и то, что игроки долгое время не осознают расхождения в мотивировке своих игр, и именно из-за этой несовместимости правил игры в силу объективной необходимости их игра терпит неудачу.

Расхождение в мотивировке *игр* главных персонажей «Пиковой дамы» раскрывается в плане специфической семантической конструкции образов (семантических фигур) Германна и Лизаветы: те же означаемые — *воображение, трепет, страсть и тайна* — показывают различные смысловые ориентации в отношении *игр* персонажей. Возьмем в качестве примера сегменты с выделенным мотивом *трепет*¹⁶. При

¹⁵ Об «отклонении от законов строения волшебной сказки» см.: Петрунина 1987: 238, *passim*, ср. Петрунина 1980. Ср., напр.: Doherty 1992: 53—55.

¹⁶ Виноградов в мотиве *трепет* выделяет семантический момент *испуга* (Виноградов 1980: 218).

описании внутреннего мира Германна данный мотив относится к *игре*, к *анекдоту* и к *графине*, а при изображении Лизаветы он же имеет другой предмет направленности: *образ Германна*. См.:

ГЕРМАНН — «следовал с лихорадочным *трепетом* за различными оборотами *игры*» [219]; «<...> *затрепетал*. Удивительный *анекдот* снова представился его воображению» [219]; «*трепетал*, как тигр, ожидая назначенного времени» [223]¹⁷;

ЛИЗАВЕТА в эпизодах, связанных с Германном, — «испугалась сама не зная чего, и села в карету с *трепетом* неизъяснимым» [218]; «с *трепетом* вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его там» [227]; «Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она *затрепетала*...» [228]¹⁸.

Как *трепет* у Германна¹⁹ всегда относится к *игре*, *анекдоту*, *графине*, а у Лизаветы к *образу Германна*, так же с разными источниками связываются аналогичные проявления в параллельных сегментах, описывающих физическое и душевное состояние двух персонажей. В специальной литературе уже указывалось, что реакции Германна связаны с фигурой графини, а реакции Лизаветы с фигурой Германна²⁰. См.:

ГЕРМАНН — «Невольное волнение овладело им» [224]; «Волнуемый странными чувствованиями» [230]; «Он окаменел» [225];

ЛИЗАВЕТА — «Волнуемая чувством, для нее совершенно новым» [218]; «С чувством некоторого беспокойства» [218]; «Ее руки и ноги поledenели» [228].

¹⁷ Хотя Германн ожидает ночного свидания, назначенного ему Лизаветой, как раз желание разоблачения тайны инспирирует «интригу» героя, и он поступает в соответствии с ней, когда вместо двери в комнату девушки выбирает дверь, ведущую к графине. Детальный разбор смыслового оформления *любви* и *игры* в рамках фигур главных персонажей (в том числе и «старух») «Пиковой дамы» и «Игрока», так же, как и их амбивалентного отношения, у нас еще впереди (см., напр. последующее сопоставление «любовных сцен» в «Игроке» и в «Пиковой даме»; см. также определение точной референтности страстей героев и героинь; ср.: Кроо 1991: 122—128; она же 1995а: 148—154.). Об истории исследования данной проблематики см. прим. 22 в настоящей главе. Ср. постановку проблемы соотношения *любви* и *игры* уже на раннем этапе критического исследования «Пиковой дамы»: Бем 1936: 65—67.

¹⁸ Подчеркивание некоторых из этих сегментов см., напр., в работе: Виноградов 1980: 218; все они перечислены в работе: Лотман 1975а: 137.

¹⁹ См. параллельное изучение «роковых моментов» преступлений в «Игроке» и в «Пиковой даме» в работе: Бем 1936: 48.

²⁰ См.: Виноградов 1980: 272—273; Бочаров 1974: 188.

Посредством параллельных мотивов создается эквивалентность в отношении предметов направленности страсти героя и героини. Вырисовывается следующий ряд эквивалентов: *игра / анекдот / графиня / Германн*. По аналогичному принципу в тексте составляется и ряд *тайна / графиня / Германн* — см.: «Что если старая графиня откроет мне свою *тайну!*» [219] / «Она сожалела, что нескромным вопросом высказала свою *тайну* ветреному Томскому» [218] / «Лизавета Ивановна думала несколько раз, что ее *тайна* была ему известна» [227]. Различение отличающихся предметов тайны у двух героев структурируется и в системе вариантов «тайны». См.:

1. «*Неведомая* сила, казалось, привлекала его к нему [к дому графини — К. К.]» [220]; 2. «письмо осталось в его руке. Она *спрятала* его за перчатку» [221]; 3. «Впервые входила она в *тайные* <...> сношения с молодым мужчиной» [221]; 4. «Германн был свидетелем отвратительных *таинств* ее туалета» [225]; 5. *Потаенная* лестница [229]; 6. «С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и *скрылась*, шаркая туфлями» [233].

В данных сообщениях признак *тайны, таинственности* соотносится то с графиней, то с Германном, в зависимости от того, чья точка зрения представляется: 1. влечение к *графине*: неведомая сила — для *Германна*; 2. письмо *Германна*: спрятанное — *Лизаветой*²¹; 3. сношения с *Германном*: тайные — в оценке *Лизаветы*; 4. туалет *графини*: таинственный — для *Германна*; 5. лестница: потаенная — пользуется ей *Германн*, приехавший в дом *графини* в целях вытребовать у нее тайну трех карт, и также *Лизавета*, в ожидании реализовать тайную любовь с *Германном*; 6. *графиня*: скрылась в воображении *Германна*.

Введение аналогичных мотивов-вариантов в описания сцен встречи Германна с графиней и Германна с Лизаветой тоже сводится к выделению несовпадения предметов страсти главных персонажей

²¹ Семантику обратного параллелизма *незапечатанное письмо Германна к Лизавете / запечатанное ответное письмо Лизаветы к Германну* — см.: «Она <...> вынула из-за перчатки письмо: оно было *не запечатано*» [221]; «*Сорвав печать*, он нашел свое письмо и ответ Лизаветы Ивановны» [222] — мы интерпретируем отличающимся от трактовки А. Коджака образом. См.: Kodjak 1976: 94. На наш взгляд в данном параллелизме также различаются разные предметы тайны у Лизаветы и Германна. Не можем согласиться с интерпретацией изучаемой единицы в ряду признаков *достоверности*, поскольку она снимает установленную в «Пиковой даме» эквивалентность поступков Германна и Лизаветы, которые предназначены реализовать мечты героев: стать независимым человеком путем обогащения / брака, злоупотребляя другим персонажем.

«Пиковой дамы». Расхождение выдает последовательное в двух описаниях противопоставление традиционных *атрибутов* (при встрече Германна и графини) и традиционных *антиатрибутов любви* (при встрече Германна и Лизаветы). В первом случае фигурируют именно такие признаки любви, которые во втором описании не просто отсутствуют, но нередко явно имеют свои обратные пары-эквиваленты в смысле антипризнаков любви. В результате этого приема, в качестве предмета *любви* — с ее эквивалентами, см.: *страсть / душа / воображение* и т. д. — определяется *графиня*. Одновременно это и приводит к отрицанию поэтическим дискурсом любви Германна к Лизавете²². См.:

а.

ГЕРМАНН—ГРАФИНЯ: «В десять часов вечера» [223]; «В гостиной пробило двенадцать» [224]; «Часы пробили первый и второй час утра» [224]; «ночной чепец» [225].

СЕМАНТИКА: традиционный временной признак любовной сцены: временное продвижение в ночь.

ГЕРМАНН—ЛИЗАВЕТА:

«Утро наступало» [229]; «Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату» [229].

²² См. также определения *страсти* и *желаний* Германна в контексте «Германн их писал, вдохновенный страстию <...> в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения» [223]. Насчет влюбленности Германна в специальной литературе обнаруживаются разные мнения. Сошлемся на прослеживание некоторых моментов критической полемики в статье: Полякова 1974: 386—387. (См. работы М. О. Гершензона и Н. О. Лернера. Ср. толкование особой природы страсти Германна: Гершензон 2000: 71—75; см.: Лернер Н. О. История «Пиковой дамы» // Рассказы о Пушкине. Ленинград, 1929, 132—164.) См. в работе Е. Поляковой указание на позицию А. Дермана (Дерман А. Пушкин и пушкинисты // 30 дней. 1935. № 5.), который обращает внимание на влияние оперы Чайковского, ретроспективно модифицирующей чтение пушкинского текста: Полякова 1974: 386. Исследовательница согласна с позицией А. Дермана, ссылаясь на соответствующие утверждения В. В. Виноградова. Ср.: Виноградов 1980: 262 («он [Германн — К. К.] — требовательный любовник»); он же 1999: 675—677; (см. там о «двусмысленности»; ср.: Williams 1983: 387; он же: 1989: 526—528; ср. с идеей о том, что в «Пиковой даме» и в других отношениях наблюдается «существование альтернативных возможностей внутри истории», см.: Williams 1989: 534, *passim*. Здесь и далее цитаты из английских текстов приводятся в нашем переводе — К. К.); ср. также: Слонимский 1959: 523.

Постановку аналогичной проблемы относительно текста «Игрока» Достоевского см. в работе: Бем 2001: 96—97; Jackson 1981: 220—224, *passim*. Ср. позицию, выраженную в работе: Bertrand 1979: 35, согласно которой в соотношении образов Алексея и Де-Грие наблюдается контрастно симметрическое расположение так называемых «programme principal» и «sous-programme».

СЕМАНТИКА: временной антипризнак любовной сцены — отодвижение от ночи.

б.

германн—графиня: «фонари светились тускло» [223]; «теп-лилась золотая лампада» [224]; «свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою» [225].

СЕМАНТИКА: традиционный световой признак любовной сцены — вечерние сумерки.

германн—лизавета:

«Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил комнату» [229].

СЕМАНТИКА: традиционный световой антипризнак любовной сцены — предрассветные сумерки.

в.

германн—графиня:

«Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета <...> Раздевшись, она села <...> и отослала горничных» [225].

СЕМАНТИКА: традиционный мотив раздевания (на глазах мужчины).

германн—лизавета:

«Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде <...> она спешила отослать заспанную девку <...> сказала, что разденется сама <...> она села, не раздеваясь» [227]; «она сидела, сложив крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранный цветами» [228].

СЕМАНТИКА: подчеркнутая нереализация традиционного мотива раздевания (на глазах мужчины).

г.

германн—графиня:

«ночной чепец» [225]; «спальная кофта» [225]; «спальня» [224]; «диваны с пуховыми подушками» [224]; «ширмы» [224]; «за ними стояла маленькая железная кровать» [224].

СЕМАНТИКА: традиционный пространственный признак любовной сцены — атрибуты спальни.

ГЕРМАНН—ЛИЗАВЕТА:

«в своей *комнате*», «вошла к себе» [227].

СЕМАНТИКА: подчеркнутая лишенность атрибутов спальни, ср. раньше описание комнаты-спальни Лизаветы: «сколько раз <...> она уходила плакать в бедной своей *комнате*, где стояли *ширмы*, оклеенные обоями, комод, зеркальце и *крашенная кровать*, и где сальная свеча темно горела в медном *шандале!*» [217].

Д.

ГЕРМАНН—ГРАФИНЯ:

«покатилась навзничь» [226].

СЕМАНТИКА: возможная ассоциация с традиционным телесным жестом, означающим *принятие любви*.

ГЕРМАНН—ЛИЗАВЕТА:

«Германн пожал ей *холодную, безответную руку*, поцеловал ее *наклоненную голову* и вышел» [229].

СЕМАНТИКА: антижесты любви, жесты отказа²³.

При дифференциации разных предметов *трепета / тайны / любви* у Германна и Лизаветы сами герой и героиня становятся эквивалентными фигурами, приобретая свои смысловые конкретизации в контексте одного и того же ряда эквивалентов (кроме вышеуказанных параллельных мотивов, см. варианты *воображения, мечты, сна*²⁴, *страсти*; см. также специфическое формирование внутри- и межсинтагматических и интермотивных семантических связей)²⁵. По-

²³ См.: Кроо 1991: 120—124.

²⁴ Следует остановиться на параллелизме *сон Германна / сон Лизаветы*. Из текста «— Да где ж он меня видел? — В церкви, может быть — на гулянье!... Бог его знает! может быть, в вашей комнате, *во время вашего сна: от него станет...*» [228] сегмент «во время вашего сна» в данном изолированном контексте означает *когда вы спали*. Однако в контексте ряда эквивалентов *сон / мечта (мечтательница) / воображение / представиться / страсть / желание / алкать* тот же сегмент равняется означаемому *когда вы мечтали*. Два отличающихся значения структурируются на двух разных уровнях интерпретационной компетентности — Томского и Лизаветы, с одной стороны, и дискурсивной организованности текста, с другой. Из этого следует, что смысл сообщения «от него станет» в духе негативной оценки Германна Лизаветой и Томским — ср.: *душа Мефистофеля* [228], *три злодеяния на душе* [228, 229] — отражает ограниченное понимание образа (семантической фигуры) Германна. Встреча Лизаветы и Германна, описанная словами Томского, на самом деле определяется двойным образом: 1. действительной встречей, 2. воображаемой Лизаветой мечтой. Пол Дебрецени принимает во внимание первую смысловую актуализацию, интерпретируя ситуацию, отмеченную Томским как аналогичную со сценой в романе Бальзака «La Peau de chagrin»: Debreczeny 1983: 208; см. также: 209, 192.

²⁵ Кроо 1991: 125—128.

этическая родственность Германна и Лизаветы возникает не просто благодаря тождеству ряда эквивалентов²⁶, в который они (как семантические фигуры) вставлены, но и благодаря общей логике развития смысловых микромеханизмов, разных форм сцеплений внутри ряда. Помимо прочего это проявляется в том, что *воображение, страсть, желание* и их варианты имеют сначала общую, а потом конкретную предметную направленность. Общая направленность для образа Германна: «Он имел сильные страсти и огненное воображение» [219] (страсть, воображение вообще); для образа Лизаветы: «с нетерпением ожидая избавителя» [217] (желание вообще); «шутит он [Томский — К. К.] над ее пристрастием к инженерным офицерам» [227] (страсть вообще); «молодая мечтательница» [228] (воображение вообще); конкретная направленность для образа Германна: «анекдот о трех картах» [219]; «удивительный анекдот» [219]; «образ мертвой старухи» [234]; «тройка, семерка, туз» [234]; для образа Лизаветы: «Слова Томского <...> глубоко заронились в душу молодой мечтательницы» [228]; «Портрет, набросанный Томским, <...> это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» [228] (конкретные предметы страсти, желания и воображения).

В эту же систему вкладывается конкретная, но, как было выяснено выше, расходящаяся у Германна и Лизаветы предметная ориентированность душевных состояний. Продвижением от общей установки *желания / страсти / воображения* в сторону их конкретной предметной детализации в тексте рождается идея о *закономерном, но в то же время случайном нахождении предмета чувств и желаний*²⁷ и соотносятся друг с другом целостные семантические контексты фигур Германна и графини. Происходит полное сближение двух ветвей эквивалентов: 1. *анекдот / тройка, семерка, туз / графиня / образ мертвой старухи*; 2. *Германн / слова Томского о Германне / портрет Германна*. Названные смысловые отождествления в плане событийной мотивации созвучны подчеркнутому в действии повести общему стремлению Германна и Лизаветы приобрести независимость. Германн в воображении Лизаветы является избавителем, который может освободить ее от зависимости, и так принести ей счастье. С другой стороны, *графиня / анекдот / три карты / игра / образ мертвой старухи / тайна* означают воображаемую Германном возможность обогащения, приносящего герою независимость, счастье²⁸.

²⁶ Детально см.: Кроо 1991: 111—120.

²⁷ См. об этом: Гершензон 2000: *passim*.

²⁸ Отождествление *счастья, обогащения и независимости* происходит параллельно у двух персонажей: «Что, если старая графиня откроет мне свою *тайну!*—

Если в «Пиковой даме» Лизавету (по сравнению с Германном) можно считать пассивным игроком, которому германновская семантическая установка на инициирование сюжета игры отводит возможность вовлечься в свою собственную игру (нахождением случайного предмета своей «интриги»), то в «Игроке» фигура главной героини в этом отношении подвергается значительной модификации. В романе Достоевского Полина выступает активной организаторницей как собственной, так и чужой игры. В плену дилеммы, выраженной в разных вариантах вопроса «Кто соскочит для меня с Шлангенберга, предлагая этим залог любви?», т. е. «Кто пожертвует для меня жизнью?» («Вы мне в последний раз, на Шлангенберге, сказали, что готовы по первому моему слову броситься вниз головой, а там, кажется, до тысячи футов», 214/4), Полина предъявляет очень строгие требования к Алексею, а именно требования игры. Отвечать этим требованиям и значит выдержать испытание, которому Полина буквально непрерывно подвергает Алексея, проверяя его любовь. В ряду мотивных вариантов *игры-испытания*, кроме многократных тематических изложений идеи прыжка с Шлангенберга, стоит еще игра в рулетку и инцидент с бароном²⁹, также как и прекращение Алексеем приключения с бароном («Вспомните

или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?...» [219] (*узнавание тайны = счастье*, здесь надо иметь в виду омонимию русского слова «счастье», означающего и «блаженство», и «удачу», и «участь»); «при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал *обогащения*» [229] (*тайна = обогащение*); «вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне *покой и независимость*» [219] (*обогащение = покой / независимость*). В результате интегрирования этих трех значений создается ряд эквивалентов *тайна / счастье / обогащение / независимость*. Эта же логика обнаруживается и в сообщении о Лизавете: «Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости» [217] — приводится обратный параллелизм: *пренесчастное / бедность / зависимость*.

²⁹ Р. Л. Джексон устанавливает, что публичное оскорбление барона и баронессы Алексеем, для персонажа представляет собой поступок, психологически аналогичный прыжку, «соскоку» с Шлангенберга. Исследователь указывает на мотив испытания, реализованного героиней в плане действия, и включает данный мотив в религиозно-философский контекст. Этот контекст — по мнению автора статьи — обнаруживается в первую очередь в реляции разных персонажей. Отношение Полины к Алексею в идейном смысле можно интерпретировать как обращение искушающего дьявола к Христу, а ответную реакцию Алексея — как выражение его неспособности воспротивиться искушению. В трактовке идейного замысла романа *Mademoiselle Blanche* указывается как «дьявольский» образ выделением его типичных признаков. В основе философско-религиозного параллелизма, согласно концепции исследователя, лежит *вызов к прыжку с горы*, в функции общего мотива романа и второго Акта Искушения в Евангелии. Данная, интерпретационно весьма продуктивная, концепция рас-

Шлангенберг. Прошу вас быть послушным и, если надо, приказываю», 243/20) и поведение героя во время ночного свидания. Сам Алексей характеризует протекающие события как определенную форму *игры*, хотя он не дает себе отчета в том, что вынужден исполнять роль, установленную Полиной, т. е. в том, что ему выпадает участь игрока: см.: «я и прежде мог предугадывать главные толстейшие нити, связывающие предо мною *актеров*, но <...> не знал всех средств и тайн этой *игры*» [269/18]; «Я предчувствовал, что подходит *финал*» [269/25]; «Если бы не дума о Полине, то я просто весь отдался бы одному *комическому* интересу предстоящей *развязки*» [269/32]; «Полина Александровна, я вижу ясно, что пришла *развязка*» [286/37]. Алексей воспринимает и оценивает события в терминах сценического воплощения пьесы, которая имеет

крывает центральные темы романа, проблему утраты свободной воли. В выявленном исследователем евангельском параллелизме можно уловить поэтическую тенденцию постановки центральной темы свободной воли в разных ее вариантах. В последующем разборе «Игрока» попытаемся обнаружить, как формируется смысловой мир романа, помимо философской оппозиционной схемы *мир с богом — мир без бога, с фатумом* (по-другому: *человек верующий — человек фаталистический*) представляемый в соотношении *нехудожественного и художественного образов миропонимания*. См.: Jackson 1981, *passim*.

Очерчивание трактовки «Игрока» Достоевского по семантической схеме *Бог/свободная воля — Фатум/детерминизм* (последний механически рациональный и предусмотренный, которому противопоставляется слепой, иррациональный случай) см. в статье: Savage 1950. На мотив испытания обращает внимание С. J. Hogarth в своем Введении, приложенном к переведенному им английскому варианту «Игрока», опубликованному в серии «Everyman». См.: «<...> очевидно она чересчур стремится подвергнуть его испытанию с целью понять, что случилось бы, если бы он по ходу испытания оказался человеком несостоятельным». Данная идея цитируется в отрицательном смысле в ук. статье: Savage 1950: 282, где подвергается сомнению отрицательная характеристика Полины в роли «*femme fatale*» (Там же: 282—283). Насчет указанной характеристики Полины см. Мочульского, утверждающего, что у Достоевского «от Полины идут «фатальные женщины» его романов: Настасья Филипповна, Аглая, Катерина Ивановна, Грушенька» (Мочульский 1980: 259).

Тему искушения в рамках сопоставительного анализа «Скупого рыцаря» Пушкина и романа Достоевского «Игрок» изучает Т. Сабо в своей работе: Сабо 2002. (Доклад прозвучал в 2001 году на XI симпозиуме Международного Общества Достоевского в Баден-Бадене.) Утверждение исследовательницы, что «семантическое поле Шлангенберга раздваивается» (Там же: 132), на наш взгляд, имеет особое значение с точки зрения разветвления мотива *игры* и других его эквивалентов в «Игроке» и в интертексте «Пиковая дама». О нарастании семантических атрибутов *игры* и родственных данному мотиву означаемых, к которым принадлежит и *Шлангенберг*, см. детально в наших работах: Кроо 1991, 1995a, *passim*. Такое смысловое разветвление мотивного круга *игры* в двух изучаемых произведениях, как мы видели, приводит к поэтической реконструкции (см. прим. 67) мотива *искусства*. См.: Там же.

развязку (и следовательно, завязку) и финал, и которую разыгрывают актеры.

Достоевский в «Игроке» дает полное сюжетное развертывание обоим смысловым аспектам *игры*, заложенным в «Пиковой даме» — и тому второму аспекту, который там имеет едва заметную, свернутую форму. *Игра* определяется как *реализация основного действия определенного произведения*. Интригу, развязку и финал в нем оформляют главные персонажи «Пиковой дамы» и «Игрока», выполняя этим актерские роли в написанных ими литературных текстах. Полина предписывает роль игрока, долженствующего удовлетворить требования испытания, не только Алексею. Она также способна взвешивать чувства Де-Грие и мистера Астлея лишь в свете правил игры, продиктованных ею самой («А мистер Астлей?.. Ну, этот не соскочит с Шлангенберга, как ты думаешь?», 297/36; «Я нарочно удвоила мое к нему [к Де-Грие — К. К.] презрение <...> ждала, что от него будет?», 290/27»). Интерпретация «Игрока», учитывающая лишь первый смысловой аспект *игры* и трактующая его как семантику, в первую очередь связанную с образом Алексея, игнорирует значительную долю поэтического замысла произведения. Образы Алексея и Полины в параллельных семантических конструкциях *игры* получают аналогичную художественную характеристику и оценку³⁰.

Параллельность семантических конструкций как смыслопорождающий принцип мотива *игры* в изучаемом пушкинском интертексте «Игрока» не исчерпывается формированием межтекстуального комплексного мотивного образования *игры-художественности* и его сюжетных разветвлений. *Игра* в интертексте приобретает свое смысловое определение в рамках последовательно структурированных означаемых, таким же образом, как в «Пиковой даме». К ним принадлежат *сумасшествие* и *сон* — мотивы, относящиеся к обоим главным персонажам романа, к Полине и к Алексею. См.:

³⁰ Р. Л. Джексон сопоставляет *настоящую игру Алексея и попытку Полины завоевать героя* по аналогичному проявлению *игры* в поведении двух персонажей (ср. его рассуждения о «gambling for Aleksey», Jackson 1981: 233). *Игра* Полины очень убедительно интерпретируется выделением общего для героя и героини мотива *головокружения* (Там же: 226). Функцию данного мотива мы видим в первую очередь как раз в его эквивалентизирующем свойстве, проявляющемся по отношению к *игре* двух персонажей. Толкование художественной моральной оценки Достоевским своих персонажей, согласно которой Полина стоит гораздо выше Алексея, созвучна распространенной критической традиции определения художественной оценочной точки зрения в «Пиковой даме». Согласно этой точке зрения на одном этическом полюсе стоит Германн, эгоист-обманщик, на другом невинная, обманутая Лизавета.

ПОЛИНА:

«Она была совсем как бы *не в своем уме*» [296/40]; «в ту минуту была *не в своем уме*, хоть я и не понимаю этого временного *помешательства*» [298/34]; «казалось, что у ней *ум мешается*» [297/2].

АЛЕКСЕЙ:

«Уж не *сошел* ли я тогда *с ума* и не *сидел* ли все это время где-нибудь *в своем сумасшедшем доме*, а может быть, и теперь *сижусь*» [281/32]; «не *в сумасшедшем ли доме* я их писал?» [281/35].

ПОЛИНА:

«Это был какой-то *бред* <...> *бред* <...> это, конечно был *бред*» [297/13]; «правда, все это был только *бред* <...> я знал, что она *в бреду* <...> не так же сильны были ее *бред* и *болезнь*» [298/46].

АЛЕКСЕЙ:

«все это пролетело как *сон*» [281/28]; «так дороги мне этот безобразный *сон* и все <...> впечатления» [282/10].

В общем контексте *сумасшествия* общеязыковая синонимия *сна* и *брeда*³¹ не только усиливается, но наблюдается порождение новой, поэтической смысловой эквивалентности: *сумасшествие* / *сон*³². К ряду эквивалентов *сумасшествие* / *бред* / *сон* / *чудесное*³³ последовательно примыкает *фантазия*. Нельзя упустить из виду, что выявленный ряд эквивалентов определяет семантическое окружение *игры* в обоих ее значениях. Укажем на некоторые формы появления *фантазии* и *сумасшествия* при поэтическом определении двух смысловых пластов *игры*: ПОЛИНА — «Вы вызываете меня <...> *вызываю* <...> Извольте, иду, хоть это и *дикая фантазия* <...> И что за *фантазия* идти оскорблять женщину?» [233/15] (о вызове к инциденту с бароном, т. е. об *игре* > *игра* / *фантазия*); ср.: АЛЕКСЕЙ — «Одна *дикая мысль* блеснула в моей голове <...> иногда самая *дикая мысль*, самая с виду невозможная мысль сильно укрепляется в голове» [291/23] (об *игре* > *игра* / *фантазия*); ср. также: АЛЕКСЕЙ — «я вполне верно и отчетливо сознаю <...> всю невозможность исполнения моих *фантазий*» [215/3]; «все было *фантастическое*, странное, неосновательное и даже ни на что не похожее <...> я *сбит с толку*» [246/13] (*любовь* к Полине / *фантазия*, *сумасшествие*³⁴);

³¹ Даль 1981, I: 127.

³² Это происходит таким образом, что контекст *сумасшествия* активизирует определенный смысловой оттенок *брeда*, который преобразовывает *сон*. См.: *грезить в сумасшествии* в: Даль 1981, I: 127.

³³ Ср.: «Случились со мною некоторые происшествия — почти *чудесные*», 281/22; «<...> *чудеснее* всего для меня то <...>», 281/26.

³⁴ *Сбить с толку* понимается в смысле *свести с ума*. См.: Даль 1982, IV: 411—412.

«играть <...> для других <...> сбивало меня несколько с толку» [20/1] (*игра / сумасшествие*); «вы сами мне говорили <...> о <...> выигрыше здесь на рулетке, и убеждали меня, чтобы я не смотрела на вас как на безумного» [228/24] (*игра / сумасшествие*); «Деньги — все! <...> но не впадать же в такое сумасшествие, их желая! Вы ведь тоже доходите до исступления» [229/18] (*исступление как крайняя степень возбуждения, страсти с потерей самообладания, ср. бред при бессознательном состоянии > игра / сумасшествие, бред*); «я просто сумасшедший» [230/43] (*о любви > любовь / сумасшествие*); «мне хотелось бы, чтобы она пришла ко мне и сказала: «Ведь я люблю тебя», а если нет, если это безумство невыносимо, то тогда...» [269/37] (*любовь / сумасшествие*); «Кругом кричали, что это безумно» [295/1] (*о ставке в рулетной игре > игра / сумасшествие*).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что в произведении Достоевского *игра* определяется в аналогичном со сконструированным в «Пиковой даме» ряду синонимичных мотивов. Семантическое родство поэтически осложненной *игры* в «Пиковой даме» и в «Игроке», с одной стороны, сводится к конструированию такого смыслового контекста мотива — в рамках эквивалентов, и соответствующих событийных элементов в действии, — в котором зарождается и развивается семантика *творческой игры (игры творчества) с принадлежащими к ней «текстами»*. С другой стороны, в двух произведениях получает специальную смысловую нагрузку одинаковый, сюжетно выделенный признак *игры: случайность* выбора мечтающими героями определенных лиц, которые, по их представлениям, могут воплотить предметы их фантазии. Такой выбор не ограничивает возможность других выборов. Соответственно тому, как в «Пиковой даме» подчеркивается то свойство мечты (воображения / страсти) персонажей, что ее сначала неопределенная, общая установка переносится на конкретизированное лицо, в «Игроке» Достоевского вышеуказанное поведение Полины, составляющее основной сюжетный стержень романа, наделяет ее *игру* тем же признаком *изначальной случайности выбора адресата игры*. Полина одновременно в трех отдельных направлениях, тремя разными персонажам предписывает условия игры. Поскольку связанные с героиней события изображаются с точки зрения Алексея, сочинителя записок, долгое время остается незаметным, что Алексей является лишь одним из трех игроков в *игре-испытании* Полины. Именно случайностью выбора настоящего персонажа, к которому игра может быть адресована — хотя выбор в то же время в некотором смысле предопределен — объясняется то, что предметы фантазии персонажей не могут совпадать.

В «Игроке» неоднородность внутреннего сосредоточивания двух персонажей приобретает наглядное представление в сцене ночного свидания. В этом месте действия романа Полина поглощена дилеммой «Ведь ты меня любишь, любишь? <...> А мистер Астлей?.. Ну, этот не соскочит с Шлангенберга, как ты думаешь?» [297/8]. Она изображена углубленной в собственную *игру*, в то время как внимание Алексея недвусмысленно направлено на *карточную игру*, которая постепенно лишается признака *любви*³⁵. Душевная и умственная концентрация персонажей в обоих произведениях вырисовывается по линии *невнимания, бесчувственности к действительности*, лежащей вне сферы мечты.

ЛИЗАВЕТА: «письмо осталось в ее руке <...> во всю дорогу ничего *не слыхала и не видала* <...> отвечала наобум и невпопад <...> или *не слышишь*, или не понимаешь?.. <...> *не слушала*» [221].

ГЕРМАНН: «Погода была ужасная: <...> ветер выл, мокрый снег падал хлопьями <...> Германн стоял в одном сертуке, *не чувствуя ни ветра, ни снега*» [223].

ПОЛИНА: «Она *слушала* меня, но, видимо, *не слыхала* того, что я ей говорил. Какая-то забота и вздумчивость явились в лице ее» [296/48]; «пробыла так минуты три, оборачиваясь ко мне и *не слушая* того, что я ей говорил» [298/16].

АЛЕКСЕЙ: «минутами я совсем забывал о Полине» [296/1]; «задумывался» [296/4]; «Вдруг, точно опомнившись» [296/5]; «в раздумье» [296/7].

В сценах ночных свиданий³⁶ у Пушкина и Достоевского *внутренняя устремленность на предмет воображения* формулируется в аналогичных семантических конструкциях, состоящих из следующих главных компонентов: 1. *неподвижность*; 2. *сидеть со скрещенными руками*; 3. *окно*; 4. *мрачность* (см. также определение темноты в обоих текстах); 5. *бледность*.

1.

ПИКОВАЯ ДАМА:

«она *сидела*» [228]; «он *сидел*» [229].

ИГРОК:

«заметил <...> фигуру, сидевшую <...> она *не поднялась*» [289/

³⁵ Об изображении вытеснения из души Алексея любви страстью игры см.: Бем 1925: 384—386; Бем 1936: 66.

³⁶ Сопоставление решающих ночных сцен в «Пиковой даме» и в «Игроке» с точки зрения общего мотива *реализации страсти* см.: Бем 1936: 67—68.

25]; «не трогаясь с места, не изменяя даже своего положения» [295/39]; «Она же все сидела не шевелясь, на том же месте» [296/10].

2.

ПИКОВАЯ ДАМА:

«она сидела, сложив крестом голые руки» [228]; «он сидел <...> сложив руки» [229].

ИГРОК:

«Полина <...> сидела <...> скрестив руки» [295/33].

3.

ПИКОВАЯ ДАМА:

«Германн сел на окошко, подле нее <...> он сидел на окошке» [229].

ИГРОК:

«фигуру, сидевшую <...> у окна» [289/25].

4.

ПИКОВАЯ ДАМА:

«он сидел <...> грозно нахмурясь» [229].

ИГРОК:

«она <...> смотрела мрачно» [289/32]; «наконец она <...> нахмурилась» [296/24]; «опять омраченным взглядом» [297/5].

5.

ПИКОВАЯ ДАМА:

«бледный свет озарил ее комнату» [229].

ИГРОК:

«Она была бледна» [289/31].

Подводя итоги вышеизложенной выборочной аргументации, можно прийти к следующим заключениям. Семантика *игры* в романе Достоевского «Игрок» воссоздается путем поэтического заимствования соответствующего означаемого из «Пиковой дамы»: *игра* в произведении Достоевского формулируется в том же семантическом контексте, что и в его претексте. Главными элементами воспроизведенного контекста являются *воображение, фантазия, сон и сумасшествие* с атрибутами *внутренней концентрации*, с одной стороны, а с другой, с признаком *бесчувственности к эмпирической действительности*. Именно это общее смысловое окружение *игры* лежит в основе интра- и интертекстуальных параллелизмов в двух произведениях. Внутритекстовые параллелизмы встраивают героев и героинь, фигуры Германна и Лизаветы в «Пиковую даму», Полины и Алексея в «Игроке», в один и тот же семантический комплекс. Межтекстовая аналогия изучаемых контекстов демонстрирует смысловую эквивалентность всех четырех персонажей. В основе этих межтекстовых

параллелизмов и примыкающих к ним сцен — основных моментов действия — лежит тождество целостных семантических образований.

В чем функция в «Игроке» Достоевского интертекстуального воссоздания и аналогичного конструирования целостных смысловых образований из «Пиковой дамы»? То, что на первый взгляд кажется простым структурным и семантическим заимствованием, на самом деле представляет собой активный смыслопорождающий механизм. Параллелизмы «Игрока» и «Пиковой дамы» способны коннотативно выдвинуть на передний план такие семантические пласты в цитирующем тексте, которые вне интертекстуального кода едва уловимы из-за сравнительно низкой степени их структурирования. Интертекстуальность коннотативного характера в «Игроке» служит сферой добавочного смыслопорождения, в русле которого расширяются поэтические перспективы семантизации. Такой общий тезис в области толкования интертекстуальной поэтики литературного произведения легко проверяется в «Игроке» на примере краткого сегмента, интерпретация которого самым непосредственным образом влияет на трактовку целого произведения: «было около семи часов утра, когда я очнулся; *солнце светило* в комнату. Полина сидела подле меня и странно осматривалась, как будто *выходя из какого-то мрака* и собирая воспоминания. Она тоже только что *проснулась* и пристально смотрела на стол и деньги <...> она вдруг оттолкнула меня и вскочила с дивана. Начиравшийся день был *пасмурный*; пред *рассветом* шел *дождь*. Она подошла к *окну*, *отворила* его, *выставила* голову и *грудь* и, подпершись руками, а локти положив на косяк *окна*, пробыла так минуты три, не оборачиваясь ко мне и не слушая того, что я ей говорил. <...> Вдруг она поднялась с *окна* <...>» [298/7]. Цитированный отрывок призывает читателя дать, по мере возможности, точный ответ на вопрос: что происходит в Полине после ночи, проведенной с Алексеем, что мотивировало бы ее последующее поведение (она швыряет деньги в лицо Алексею и выбегает из комнаты)? Проследим два противоположных прочтения текста. Первое очерчивается в структуре следующих знаков: «очнулся» — «солнце светило» — «выходя из какого-то мрака» — «проснулась» — «подошла к окну, отворила его» — «выставила голову и грудь». Данная знаковая цепь обозначает *осознание действительности героиней*. Однако ограничение «начиравшийся день был пасмурный, пред рассветом шел дождь» превращает выявленную мысль в относительную: *рассвет* и *пасмурность*, *солнце светило* и *пасмурность* вступают в эквивалентность, модифицируя истинное значение и *открытия окна*: *открыть окно на свет* оказывается

не чем иным, как *открыть окно в темноту*. Полностью соответствует второму прочтению модальное ограничение, «как будто», принадлежащее к утверждению о Полине: «выходит из какого-то мрака». Согласно второму смысловому варианту, утверждается именно противоположное по сравнению с первым толкованием: Полина погружается во мрак.

Выбрать из двух потенциальностей достоверное прочтение можно путем раскрытия осложненной семантики *окна*, занимающего выделенное место в изучаемом сегменте, разветвляясь в разных интра- и интертекстуальных направлениях. *Окно* представляет собой характерный пространственный атрибут Полины. Алексей, отворив дверь своей комнаты, замечает какую-то «фигуру, сидевшую <...> у окна». *Окно* фигурирует как пространственный признак и таких мыслей и чувств Полины, которые относятся к мистери Астлею: «о мистере Астлее она беспрерывно заговаривала <...> повторяла беспрерывно, что он ждет... и что знаю ли я, что он наверное стоит теперь *под окном*? “Да, да, *под окном*, — ну отвори <...>!” Она толкала меня к *окну*» [297/24]. Поскольку мистер Астлей интересен для Полины с точки зрения дилеммы «Ну, этот не соскочит с Шлангенберга, как ты думаешь?», в данной сцене он воплощает второго адресата условий игры героини: *окно* воспринимается компонентом системы означаемых *игра, предмет фантазии* с их целым семантическим контекстом. Так *окно* определяется в наглядной, хотя и не развернутой поэтической структуре. Функция уточнения и подчеркивания его поэтического смысла предоставляется дополняющему интертекстуальному коду. В роли одного из пяти вышеперечисленных признаков, по которым происходит эквивалентизация сцен ночных свиданий в двух произведениях, *окно* в «любовной» сцене «Игрока» предстает как атрибут *предмета фантазии*. Оно закономерно коннотировано целым рядом аналогичных означаемых в «Пиковой даме»³⁷. В свете таких интертекстуальных

³⁷ То, что *окно* в «Пиковой даме» приобретает весомую смысловую нагрузку, подтверждается обнаруженной интертекстуальной связью между данным произведением и повестью Мармонтеля «Окно». См.: Шарыпкин 1974. См. некоторые появления мотива: «Он остановился и стал *смотреть на окна*. В одном *увидел* он <...> свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь» [220]; «*Окна* померкли. Германн стал ходить около опустевшего дома» [223]; «она стала *глядеть в окно* <...> показался молодой офицер» [215]; «Лизавета Ивановна, сидя *под окошком* <...> *взглянула* на улицу и *увидела* молодого инженера <...> *устремившего глаза* к ее *окошку* <...> она подошла к *окошку*» [218]; «она *подбежала к окошку*, — офицер стоял на прежнем месте, *устремив на нее глаза*» [218]; «С того времени не проходило дня, чтобы молодой человек <...> не являлся *под окнами* их дома» [218]; «отворила *форточку* и бросила письмо на улицу» [222]; «Наконец она бросила ему в *окошко* следующее письмо» [223].

коннотаций³⁸ семантическая фигура Полины в данной сцене вырисовывается в образе не прозревающей героини. Подчеркивается как раз та характерная черта Полины, что ее устремленность на внутренний, воображаемый предмет фантазии не прервана. В этом признаке уловима мотивация ее странного поведения: бросая деньги в лицо Алексею, она превращает в практическое сценическое воплощение уже давным-давно воображаемое действие, в котором роли женщины и мужчины, по ее представлению, выпали бы ей и Де-Грие (по исходному намерению ей нужны были деньги для того, чтобы кинуть их в лицо Де-Грие)³⁹. Полина в изображенный момент действия продолжает быть *игроком*, кем она и будет до конца событий, так же, как в рамках своего жизненного пути остается *игроком* — в разных поэтических смыслах мотива — и Алексей⁴⁰.

2

СУМАСШЕСТВИЕ КАК СЛОВО ГЕРОЯ И КАК СЛОВО ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Определив интертекстуальный семантический контекст *игры*, мы пришли к выводу, что продукт *игры-творчества* персонажей следует осмыслять в качестве разных *литературных текстов*. Персонажи «Пиковой дамы» и «Игрока» пишут для себя жизненные тексты (связные жизненные дискурсы, слагающиеся из разных типов *литературных слов*) и разыгрывают предоставленные им — самими собой и другими персонажами — роли в конструированных в этих текстах действиях, сегментируя их на сцены⁴¹. Прежде чем приступить к анализу процесса смыслопорождения, в ходе которого в «Игроке» семантический сюжет *слова* проходит свое развитие от «скандального» слова «фантастической» *жизненной истории* «сумасшедшего» Алексея до *достоверного слова литературного дискурса самого произведения Достоевского*, нам предстоит интерпретационно обогатить объяснение семантической природы мотивов *сумасшествие / фантазия (бред / сон)* — все еще оставаясь в интер-

³⁸ В связи с другими коннотациями см. раскрытие интертекстуального соотношения «Игрока» с отрывком «Мы проводили вечер на даче...» в статье: Телегина 1993.

³⁹ О символичности жеста см.: Назиров 1983: 246.

⁴⁰ К. Мочульский мотивировку указанного поведения Полины сводит к отличающемуся от выявленного в настоящей работе психологическому фактору: к любви героини к Алексею (Мочульский 1980: 260).

⁴¹ Ср.: Кроо 1991: 129—131, 1995а: 148—149.

текстуальном ракурсе постановки вопроса. *Сумасшествие* и *фантазия*, как указывалось ранее, в качестве центральных элементов составляют общий внутри- и межтекстовой семантический контекст *игры-творчества* в «Игроке» и в его главном пушкинском претексте. Легко убедиться и в сравнительно однозначной определенности других членов ряда эквивалентов, известных из пушкинской повести — среди них мотивов *страсть / душа / огонь / сила / заблуждение / прихоть / тайна*. Смысловая доступность эквивалентов, названных в качестве примера, сулит надежную опору для интерпретации произведения Достоевского. Не составляет затруднения и сравнение охвата эквивалентизирующих процессов внутри двух произведений. В «Игроке» эквивалентность *сумасшествия, сна*, с одной стороны, и мотивов *страсть, душа, огонь* и *сила*, с другой, создается в форме гораздо более низкой упорядоченности, чем в «Пиковой даме». В то же время, параллелизмы *сумасшествие, сон / тайна* (см. последующий ниже аргументационный микроанализ 1) и *сумасшествие, сон / заблуждение* (см. последующий микроанализ 2) доходят до несравнимо более высокой степени структурированности. *Прихоть* не фигурирует как смысловой эквивалент, зато *бессмысленный толк*, в своей неразрывной связи с *заблуждением* и *сумасшествием*, перенимает функцию главного параллельного члена (см. следующий ниже микроанализ 3).

МИКРОАНАЛИЗ 1

Укажем лишь на один аспект поэтического значения *тайны*. Догадки («вопросы») Алексея, — воплощающие *попытку героя расшифровать тайну*, — приобретают, между прочим, следующее определение: «мои вопросы <...> за то, чтобы делать такие вопросы и догадки, следует вам расплатиться. Я <...> в праве делать вам всякие вопросы <...> готов как угодно за них расплатиться, и свою жизнь считаю теперь ни во что <...> на Шлангенберге <...> посмотреть, как вы будете расплачиваться» [213/39]. Так как обещание броситься с Шлангенберга, согласно условному кодексу «любви» персонажей, интерпретируется как *залог любви, выраженной в игре-испытании*, данный сегмент наглядно реализует трансформацию означаемого *расплатиться жизнью (игрой) за любовь*. Это последнее, действительное в рамках интерпретационной компетенции персонажей, модифицируется как *расплатиться жизнью (игрой) за а г а д к у о л ю б в и*. Новое значение подтверждается путем сюжетного развертывания. Поэтическая характеристика, приписанная *любви* в форме *любовь = догадка о любви*, с одной стороны, недвусмысленно указывает на тот предмет, к которому относится

тайна; с другой, поскольку *догадка* проявляется в форме *вопросов*, *любовь* связывается со *словом* (неслучайно следует Алексею «расплатиться» за свои «вопросы и догадки»). В то же время *любовь в форме слова* сочетается со *сном / сумасшествием / фантазией* героя.

МИКРОАНАЛИЗ 2

Те же мотивы *сумасшествие / сон* явно обогащаются смысловыми аспектами *заблуждения*.

См.: «признавшись <...> в своей страсти к mademoiselle Blanche (он совсем *потерялся*) <...> генерал» [284/23]; «он *помешался* <...> *потерялся*» [287/14]; «с *дороги соскочить*» [см. 233/39]. В контексте *умственной потерянности (помешательства)* и «*соскакивания*» с *дороги* в «Игроке» происходит сближение *заблуждения* и *лишенности персонажа внутренней ориентации*. Данное значение усиливается путем его поэтического присоединения к *движению кругом / (голово)кружению*, которые передаются в форме разнообразных вариантов мотива *круг*⁴². Ср.: «судя по *круговороту*, в котором я тогда *кружился*» [281/25]; «недавнего *вихря*, захватившего меня тогда в этот *круговорот*» [281/40]; «я все еще *кружусь* в том же *вихре*» [281/42]; «Кажется, у ней в эту минуту *закружилась* голова» [291/16]; «Голова моя *закружилась*...» [298/16]; «воротясь домой, был я уже как *закруженный*» [302/20]; «я не вынес денег и *закружился*» [302/38]; «выскочу опять из порядка и чувства меры и *закружусь, закужусь, закужусь*» [281/44]; ср. характеристику условий игры, продиктованных Полиной в ряду синтаксических эквивалентов: *из порядка и чувства меры выскочить / с дороги соскочить / с Шлангенберга соскочить*; см. также *точно с горы лететь*, соединенное со следующими означаемыми: *с дороги соскочить, с ума сводит*; «я точно с горы летел» [234/36] (*игра* Алексея) создает эквивалентность с означаемым *со снеговой горы в санках катиться*⁴³ (с *игрой* бабушки), связывающая *головокружительный полет с движением по кругу*⁴⁴. На этом смысловом фоне вырисовывается истинное значение поступка m-lle Blanche, которую преследует собственная мечта «*лететь в Париж*» [289/22]. Перемещение m-lle Blanche оценивается таким же кру-

⁴² Ср. Bertrand 1979: 12—13.

⁴³ В структуре параллелизма новым семантическим образованием выступает сцепление *лететь* и *катиться*. Первая «гора» обозначает гору Шлангенберг, в названии которой кроется прилагательное *змеиная*. Ср.: Jackson 1981: 212, ср.: Джексон 1998: 168.

⁴⁴ Ср. идею Д. Бертрана о том, что событийный мир в указанном отношении отражает свойство самого текста романа: «la representation de l'univers disloque du jeu entraîné dans le même mouvement un détournement de l'ordre romanesque du XIXe siècle» (Bertrand 1979: 77).

говым движением, возвращающим движущий субъект к отправной точке, как путешествие Полины в конце романа. Нельзя упустить из виду и параллелизм *m-lle Blanche / m-me Blanchard*. Второй персонаж «в Париже летела с воздушного шара на землю» [293/6]. Микрокомпоненты сообщения, относящиеся к игре Алексея, свидетельствуют об эквивалентности *Blanche / Blanchard* в главном ряду мотивов в «Игроке», вроде синонимии Германн / Сен-Жермен в «Пиковой даме».

В результате последовательного действия этих смыслокодирующих структур, *головокружительные полет и прыжок*, приписанные любви и игре, отождествляются с ложно ориентированным движением по кругу, которое не направляет на правильный путь, а отводит от него — см. указания на момент отдаления в следующих выражениях, обозначающих отправную точку движения: «с ума», «с Шлангенберга», «с горы», «с дороги», «с толку», «из порядка». В полном соответствии с этим, в описаниях рулетной игры специальная смыслопорождающая роль предоставляется *кругу*⁴⁵, оформленному в смежной позиции по отношению к глаголам «соскочить», «прыгнуть» «лететь» — см. «прыгающий по зазубринам вертящегося колеса шарик» [263/37], «колесо (за)вертелось» [265/6] (ср. многократное фигурирование выражения), «крупера <...> приготовившегося *вертеть*» [264/38], «шарик вскочил в клетку» [265/10], «выскочил zero» [265/18]; см. также сцепление *лететь—шар* в сообщении о *m-me Blanchard*. Бросается в глаза и то, что бабушка, охваченная пристрастием к игре, характеризуется через пространственный атрибут *круга* — см. «откатите кресла» [265/46 — речь идет о колесе], «я откатил кресла» [274/44], «мы покатали из воксала» [274/44], «мы продолжали катить бабушку» [275/13], «подкатали к дому» [275/35]; см. также последовательное обозначение ее *окруженности*, состояния *обнятости* другими персонажами. Следует вспомнить и то, что по ходу всего произведения понятие *возвращения* передается в разных формах глагола «воротиться», и что не только Полина наделена пространственным признаком *окно*, но даже о мистере Астлее утверждается, что хотя он «под окном не стоял», но ожидая Полину, всю ночь «*кругом ходил*» [300/8]. Сам роман оканчивается изображением того, что почти два года спустя после центральной ночной сцены жизнен-

⁴⁵ Р. Л. Джексон устанавливает, что в центре «вихря» событий (в английском переводе «whirl») фигурально и буквально стоит вертящееся рулетное колесо («whirling roulette wheel»), которое выбило Алексея «из порядка и чувства меры» [281/44], и заставило его «кружиться, кружиться, кружиться» [ср. 281/45]. Исследователь тоже связывает мотив прыжка с рулетной игрой: Джексон 1981: 212. D. S. Savage причисляет и «полет» *m-me Blanchard* «с воздушного шара на землю» [293/6] к данному ряду (Savage 1950: 294).

ный путь Астлея все еще определяется принципом такого двухстороннего движения, которое в первую свою фазу представляет собой *отдаление* от Полины (по ее собственным поручениям), а во вторую — *возвращение* к ней.

В «Игроке» эквивалентом *круга*, лишённого признака настоящего продвижения вперед, выступают еще *повторное* и *беспорядочное движение* (туда-сюда, взад и вперед) / *неподвижность* (сидеть) — ср. *сидеть* в его соотношении с сегментом «Впрочем, игроки знают, как можно человеку *просидеть* чуть не сутки на одном месте за картами» [284/12]. В качестве дополнительного аспекта *круга* обнаруживается признак *лишенности автономии*, вытекающей из внешней (см. обстоятельства) и внутренней (см. страсть / воображение / фантазия / сон / и т. д.) зависимости персонажей. В «Игроке» *с ума сойти* интерпретируемо в контексте эквивалентов: *она* <...> *с ума сводит* / *я сбит с толку*. Раскрытый ряд тесно связан с *остановимостью*, *возможностью прекращения данного типа движения* — см. тематизацию: «я заврался, а вы меня *не останавливаете*. *Останавливайте* меня чаще» [230/20]; «Я откатил кресла <...> покатали из воксала <...> *не останавливаться!* — кричала бабушка. Мы *продолжали катить* бабушку. — *Остановите, остановите!* <...> А вот пробуйте-ка ее *остановить*, — шепнул я ему» [274/47]; «я, может быть, и *установлюсь* как-нибудь и *перестану кружиться*, если <...>» [282/1]; «он [Астлей. — К. К.] *не останавливаясь на дороге и продолжая* довольно спешным шагом *путь*» [285/13].

МИКРОАНАЛИЗ 3

Заблуждение и *сумасшедшие*, как указывалось выше, вступают в неразрывную мотивную связь с *бессмысленным толком*.

Ср. как Алексей говорит о своей *любви* к Полине, предписывающей ему правила *игры*: «продолжал я *бредить* <...> я *заврался* <...> когда я с вами *говорю*, мне хочется *высказать* все, все, все <...> Вы *зарапортовались* и *потеряли вашу нитку* <...> Не сердитесь на мою *болтовню* <...> я просто *сумасшедший* <...> я *соскочу* в эту бездну <...> Какая *глупая болтовня!* <...> при вас мне надо *говорить, говорить, говорить* — и я *говорю* <...> мои *бестолковые* и *нелепые* ощущения <...> у нас почти *слово в слово* так шел тогда *разговор* <...> *дикая фантазия* <...> И что за *фантазия* идти и оскорблять женщину? <...> вы только *болтун*» [229/37]. Происходит наглядное сближение мотивов *фантазии* / *сумасшествия* (*бреда, сна* / *игры* / *любви*), с одной стороны, и, с другой, мотивов *бессвязная, несистематическая, даже бестолковая речь* / *заблуждение* говорящего. *Речь*, таким образом, появляется как *форма выражения внутренней*

потерянности и замешательства (заблуждения, дезориентации) персонажа. В механизмах включения в главный ряд эквивалентов *заблужденного и ведущего в заблуждение бессмысленного толка*, специальную функцию выполняет постоянная активизация означаемого *сбить с толку*. Толк со своим двухаспектным значением⁴⁶ приводит читателя к двойному прочтению выражения, в котором он фигурирует: 1. свести с ума; 2. сбить с пути нормальной речи. См. также описание реализации речи, которая вытребована Полиной в функции акта игры, но которая не предназначена порождать смысл на уровне самой речи (только на уровне коммуникативного, речевого поведения): «Sind Sie rasend?» [235/5].

Ср. с бессмысленным толком при многократном оформлении семантической фигуры генерала, которому нанесла удар любовь (сумасшествие) к m-lle Blanche: «Генерал, *трепетавший и замиравший душою* <...> откровенно *признавшись во всем* <...> даже в своей *страсти* к mademoiselle Blanche (он совсем потерялся) <...> над генералом, уже совершенно *заболтавшимся*» [284/21]; «он <...> что-то *говорил* вслух сам с собой <...> он все *говорил, говорил, говорил и повторял* <...> позвал меня, чтобы только *говорить, говорить, говорить*. Он *помешался*, по крайней мере в высшей степени *потерялся* <...> обратился он к какому-то *воображаемому милостивому государю* в угол <...> спешил *рассказать* мне, что mademoiselle Blanche» [286/48]; «Mademoiselle Blanche и генерал хохотали <...> Генерал был, видимо, *без ума от радости, лепетал всякую бессмыслицу*» [289/12]; «*бестолковый* генерал <...> в каком-то *бесмысленно-восторженном* состоянии <...> Он *упал без чувств*, а потом всю неделю был почти как *сумасшедший и заговаривался* <...> *рассуждать* или даже только *вести* кой-как немного *серьезный разговор* он уж совершенно не мог <...> стал до *безобразия* рассеян и взял привычку *говорить сам с собой*. Только одна Blanche могла оживлять его <...> он *завел речь без начала и конца, à batons-rompus* <...> *заговаривать*, но никогда толком не мог *объясниться*. *Нападает на какое-нибудь слово* — и обрадуется ему и повторяет его сто раз на дню, хотя оно *вовсе не выражает ни его чувств, ни его мыслей* <...> *отделывался* прежней *скороговоркою* и *переходил поскорее на другой предмет* <...> *повторял слова*» [307/12].

Приведенные иллюстрации определенных ходов микроструктурирования семантического круга *тайна—сумасшествие—сон—заблуждение* свидетельствуют о тесной связи элементов ряда эквивалентов со словом. В «Игроке» вариантами слова оказываются *догадки*

⁴⁶ См.: Даль 1982, IV: 412.

и вопросы Алексея, приписанные его фантастичности и сумасшествию, в то время как появляется доминантное сцепление определенного типа сумасшествия с заблуждением, дезориентированностью (дезориентацией) в речи, бессмысленным толком говорящего.

Так как сумасшествие в «Пиковой даме» выдвигается на передний план в действии, заканчивающемся на событийном мотиве заключения Германна в сумасшедший дом, небезынтересно остановиться на исходном пушкинском оформлении мотива, от которого Достоевский ведет свою интертекстуальную переформулировку.

Сообщение «Германн сошел с ума» [237] принадлежит повествователю⁴⁷. Обоснование нарратором своего утверждения опирается на следующую информацию: «Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...”» [237]⁴⁸. В этом объяснении сумасшествие отождествляется с повседневным, общеязыковым его значением, свидетельствуя о том, что языковая компетентность повествователя исчерпывается общепринятым узусом употребляемых им знаков. Согласно представляемому общественному мнению, в врачебном смысле слова «сумасшедшим» следует считать человека, проявляющего отмеченные в характеристике Германна свойства: в плане событийно-сюжетной прагматики это и дает полное основание посадить героя в сумасшедший дом⁴⁹. Однако если приведенный аргумент сумасшествия Германна рассматривается в структуре целостной языковой организованности художественного текста, обнаруживается следующая система повторов:

⁴⁷ Однако заметно, что «повествователь не углубляется в его психологию» (Виноградов 1999: 698). Виноградов также указывает на «сознательное художественное игнорирование романтической патетики сумасшествия», в котором проявляется «оригинальная художественная манера изображения». Более подробно см.: Там же. Ср.: Williams 1983: 393.

⁴⁸ Обращаем внимание на то, что данная оценка оформляется уже Нарумовым в замечании об игре Германна. См.: «он с ума сошел!» [235]. Повторность названия Германна «сумасшедшим» на одном уровне прочтения внушает мысль, что в «Пиковой даме» изображается процесс постепенного ухудшения ментального состояния героя. Согласно утверждению Г. А. Гуковского, знаки его сумасшествия отмечены уже до описания ночного свидания: «К тому же Германн уже и до того явно сходил с ума» (Гуковский 1957: 365). Цитирование данной идеи и трактовку ее в более расширенном контексте проблемы реалистического изображения безумия Германна см.: Вольперт 1986: 53.

⁴⁹ С интерпретацией сумасшествия Германна тесно связано критическое объяснение того, почему Германн теряет свое богатство. См., напр.: Davudov 2000: 322—324. По мнению В. Шмида, Германн, как и другие герои повести,

1. «<...> во всю дорогу ничего *не слыхала и не видала*. Графиня имела обыкновение поминутно *делать* в карете *вопросы*: кто это с нами встретился? — как зовут этот мост? — что там написано на вывеске? Лизавета Ивановна на сей раз *отвечала наобум и невпопад* <...> Ты меня или *не слышишь или не понимаешь?*.. <...> Лизавета Ивановна ее *не слушала*» [221].

2. «*Тройка, семерка, туз* <...> *шевелились на его губах*. Увидев молодую девушку, он *говорил*: “Как она стройна!.. Настоящая *тройка червонная*”. У него *спрашивали*: “который час”, он *отвечал*: “без пяти минут *семерка*”. Всякий пузастый мужчина напоминал ему *туза*. *Тройка, семерка, туз* — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: *тройка* <...> *семерка* <...> *туз* <...>» [234].

3. «*не отвечает ни на какие вопросы и бормочет* <...> “*Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..*”» [237].

наказан «не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам», законов которых он «не учитывает» (Шмид 1998: 135, детальное изложение: *passim*). В другом плане гибель героя «можно осмысливать как метатекстуальное предупреждение в адрес читателя» пушкинского произведения (Там же), в котором сосуществуют «различные дискурсы», из которых «ни один <...> со свойственным ему смыслом не выбывает из игры, но в то же время ни один дискурс сам по себе не способен охватить в полной мере историю Германна» (Там же: 115—116). В. Шмид говорит об «онтологической двусмысленности» текста (ср. с идеей Виноградова, в другом отношении, о «двусмысленности фраз»: см. прим. 22 к настоящей главе), которая исключает возможность интерпретатора настаивать на «его однозначной, безусловной и безоговорочной референтности» (Там же: 135—136). J. Doherty формулирует свою концепцию следующим образом: «В конце концов становится ясным, что для Германна нет естественного надежного дискурса, так как его история обесмысливает саму идею аутентичного языка чувства или вообще чего угодно». Германн в тексте выступает не кем иным, как «неадекватно читающим читателем» («a misreading reader», Doherty 1992: 60, 55, *passim*). См. конкретизацию идеи сосуществования различных жанров (которые «сталкиваются и подрывают друг друга, тем самым вызывая у читателя чувство неопределенности»), которые формируют особый жанр повести: «это карнавальный жанр менипповой сатиры»: Dalton-Brown 2000: 290, 292, *passim*, ср.: «смешение жанров иллюстрирует различные тщетные попытки отображения действительности» (Там же: 292). Повесть Пушкина, таким образом, иллюстрирует «бесплодности попыток упорядочить хаос» (Там же: 294).

Выяснение такой позиции исследователя приводит нас к новому осмыслению концепции Ю. М. Лотмана, согласно которой «завершается все полной победой автоматического мира — “игра пошла своим чередом”. Энтропия косного автоматизма торжествует. Мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что “событию” не остается места, просвечивают друг сквозь друга» (Лотман 1975б: 139); ср.: «игра, взрывая механический порядок жизни <...> позволяя Германну вторгнуться в окружающий его мир “как беззаконная комета”, превращает его самого в автомат, ибо фараон — тоже машина». Лотман акцентирует «взаимоналожение» в качестве «имманентного противоречия» (Там же). Тем не менее, следует учесть, что в работе Лотмана кроется явная переоценка семантической перспективы игры. Ведь «в размеренный, ме-

Указанные эквивалентизированные единицы свидетельствуют о том, что факты, на которых повествователь основывает свою шаблонную оценку Германна, в поэтическом мире «Пиковой дамы» не призваны наделять героя различительным признаком. Выявленные свойства — *недостаток внимания к действительности, лежащей вне сферы мечты и внутренняя концентрация на мечте* — однозначно связывают героя отчасти с Лизаветой, отчасти с его собственным «я» на более раннем этапе изображенного жизненного пути. Это приводит к компрометации именно того утверждения повествователя, которое приписывает «сумасшествие» исключительно Германну, и даже в его жизни лишь определенному периоду. В трансформационной микроструктуре вышеприведенного первого сегмента — «ничего не слыхала и не видала» ⇔ «или не слышишь или не понимаешь» ⇔ «не слушала» (см. также скрыто активизирующий глагол «слышала», ведь

ханически движущийся, но внутренне неподвижный и мертвый автомат обыденной светской жизни “сильные страсти и огненное воображение”» Германна, побуждающие его к *игре*, «вносят непредсказуемость, то есть жизнь <...> Однако карты смешиваются потому, что в дело вступают силы, скрытые в душе самого Германна, и он перестает быть автоматом» (Там же: 138). Игра, таким образом, с одной стороны, означает и сигнализирует *непредсказуемость*, но, в то же самое время, в проигранной игре воплощается и то, благодаря чему герой «перестает быть автоматом» и что отражает «скрытые» в его «душе силы». Как раз промах отражает догадку Германна (его прозрение), и он обязательно приводит к упразднению состояния автоматизма, механического порядка. Тогда, в конечном итоге, нельзя интерпретировать промах в игре и сумасшествие героя в таком смысле, что «завершается все полной победой автоматического мира». Соответственно этому, сумасшествие Германна мы интерпретируем как знаковый комплекс прозрения героя, *выводящего его из автоматизма, при сохранении формы того же автоматизма* (см. повторное бормотание). Акцентируем эту сторону нашего толкования повести в целях обращения внимания на тот сюжет, который является персонажным (речь идет о поэтической достоверности случившегося с литературным персонажем), и наличие которого в определенном смысле опровергает достоверность утверждения Дохерти о том, что «“Пиковая дама” куда менее “самосогласованна”, нежели утверждают критики, и что на самом деле вообще весьма трудно вчитать какой бы то ни было ясный смысл в этот текст. Напротив, это текст, который подразумевает целый ряд потенциальных смыслов, сопротивляясь любой однозначной интерпретативной процедуре» (Doherty 1992: 51). При обнаруживаемой с метатекстуальной (жанровой, дискурсивной) точки зрения многоплановости и «онтологической амбивалентности» повести (Schmid 1998: 106), в которой «ни один дискурс сам по себе не способен охватить в полной мере историю Германна» (Там же: 116), следует подчеркнуть, что сам общий дискурс повести (состоящий из «поддискурсов»: Там же: 106) охватывает персонажный сюжет героя. А этот семантический сюжет фигуры Германна вырисовывает процесс прозрения героя. Более подробная речь о прозрении персонажа у нас еще впереди. Однако одно можно установить точно даже на данном этапе нашего анализа: семантический сюжет фигуры Германна в «Пиковой даме» раскрывается *на основе точной референтности знаков внутри текста пушкинской повести*.

она «отвечала наобум и невпопад») — подчеркивается уже подробно интерпретированный нами мотив *внутренняя ориентация на предмет желания*⁵⁰. К нему органически присоединяются разные обозначения отсутствия реакций двух центральных персонажей пушкинской повести на действительность, лишенную атрибута *мечты*. Второй и третий процитированные отрезки выступают в роли членов параллелизма и иного конструирования. Общеизвестно, что из секвенции «тройка, семерка, туз», «тройка»⁵¹ и «семерка» знакомы по знаковому инвентарю выражения жизненного кредо Германна, согласно которому «три верные карты» — «расчет, умеренность и трудолюбие» — призваны *утроить* и *усемерить* его капитал⁵², и принести ему «покой и независимость» [219]. Итак, мотивы *три* и *семь*, уже при первом своем появлении четко поставленные в контекст *игры—анекдота—мечты*, во втором и в третьем процитированных отрывках появляются повторяющимися элементами. Если в первом фигурировании они реализуют два возможных смысловых сочетания (1. *три, семь* — тайна трех игральных карт; 2. *три, семь* — тайна трех «верных карт»: расчет, умеренность и трудолюбие), во втором своем появлении они представляют собой знаки, специально обозначающие явления изображаемой действительности. «Тройка» и «семерка», дополненные «тузом», раскрывают свой смысл, указывая на отсутствие приспособления к общепринятой условности обозначения. Наоборот, они, как знаковые формулировки претворяют в жизнь совсем другую, по индивидуальной инициативе порожденную условность⁵³. Именно в *оригинальной* форме обозначения новыми знаками известного денотата (см. «молодую девушку» через знак «тройка»; ср. «час» : «семерка»; «мужчина» : «туз»⁵⁴) проявляется то новое свой-

⁵⁰ См. также разные появления в произведении глаголов и глагольных сочетаний: «смотреть», «глядеть», «устремить глаза».

⁵¹ О проблематике числа *три* см.: Debreczeny 1983: 219—221; ср. также его обзор критической литературы по данному вопросу в примечаниях 86—91: Там же: 327.

⁵² Выявление впервые указанных мотивов *три* и *семь* в процитированном отрывке, см.: Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 176; см.: Виноградов 1980: 258, 357; Слонимский 1959: 521—522. О числовых знаках специально в контексте знаков *игры* см.: Kodjak 1976: 90—94; в этой же работе см. об эквивалентности *жизни* и *игры*; см. толкование «three, seven, ace» в работе: Davydov 2000: 310—320.

⁵³ Выяснение понятия условности см. в работе Л. М. Лотмана и Б. А. Успенского: «Условность в искусстве» (Лотман 1997: 376—379).

⁵⁴ Данный сегмент Л. И. Вольперт считает одним из элементов того ряда, в структуре которого происходит смысловое преобразование *неперсонифицированного* в *персонифицированное*: «Едва намеченная ассоциация “графиня—карта”

ство мыслящего субъекта, которое потом оценивается нарратором и общественным мнением как отклонение от принятых норм созерцания мира. В структуре параллелизма указанных двух проявлений мотивов *три* и *семь* (параллелизм потом расширяется третьим членом: процитированным описанием непонятного бормотания Германна в больнице) *оригинальное обозначение* приобретает свой смысл как *начало разрыва с обоими мирообъяснениями*, заложенными в первом члене параллелизма. Снимается состоятельность как сочетания *три, семь — анекдот*, так и сочетания *три, семь — три верные карты*. (Содержание этих двух возможных толкований будет тематизироваться в «Игроке» Достоевского как «русское безобразие» [225/26] и как «немецкий способ накопления честным трудом», 225/26.) Как видно, второй член параллелизма реализует обновление обозначения, вводя новый элемент в повторяющуюся знаковую секвенцию: «туз». Третий член параллелизма вносит отличительный знак мышления персонажа опять через новый знак, см.: «дама». Он подвергается повтору в новой структуре эквивалентизации: «“Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...”». Путем трансформационного повтора «туз» превращается в знаковый денотат (вербальный референт), на который указывается знаком «дама». Этим в тексте обнаруживается еще одна условность обозначения. Вырисовывается новое соотношение между знаком и (вербальным) денотатом. В отличие от первого, амбивалентного соотношения (см. а. «три», «семь» — *русская «сказка»: действительность*, и б. «три», «семь» — *немецкое накопление: действительность*) и второго (см.: «тройка, семерка, дама»: *действительность*), третье, в рамках целого параллелизма, на самом деле отмечает признак истинной самобытности мышления Германна. Как

разовьется в мотив уподобления реального мира миру карт и обернется в заключительной сцене превращением дамы пик в графиню» (Вольперт 1986: 53). По проблематике оживления неживого в поэтике Пушкина см. основополагающую статью: Якобсон 1987. Разбор «Пиковой дамы» с точки зрения указанной проблематики см.: Лотман 1975а. Нашу концепцию в отношении выдвинутой темы см.: Кроо 1991: 131—138.

Прочитированное место в тексте интерпретируется очень интересным образом в статье Андрея Коджака. Исследователь указывает на символическое значение ряда «молодая девушка — время — пожилой человек», трактуемого как *молодость — течение времени — старость*. Вторая цепь знаков — «грандифлор», «готические ворота» и «паук» — повышает смысл первого ряда, прибавляя к нему смысловой оттенок *плодотворности, исторического времени или смены поколений и разрушения или смерти*. Структура параллелизма двух рядов, в которой оттеняются и модифицируются значения отдельных элементов, служит примером проявления компетенции нарратора, которая превышает знание персонажей (Kodjak 1976: 96—97).

раз эта *оригинальность* — в целостной дискурсивной системе декодированная как *понимание Германном трагической, с точки зрения личной судьбы, мотивирующей связи между мечтой и действительностью* — определяется нарратором как *сумасшествие*. Все это явно показывает, что два разных прочтения *сумасшествия* в «Пиковой даме» Пушкина⁵⁵ основываются на поэтической обрисовке в тексте разных условностей соотношения знака и референта. Отличающиеся семиотические условности воплощают разные фазы развития семантического сюжета мотивов и охарактеризованных ими персонажей. Семантический сюжет с отдельными и соотносящимися смыслопорождающими механизмами развивается в произведении Пушкина процессуально, в ходе развертывания целостной знаковой

⁵⁵ Л. И. Вольперт в своей вышеуказанной статье изучает проблему сумасшествия персонажа в свете общего поэтического принципа двойной мотивировки Пушкиным «всех загадочных событий повести», обнаруживая в «Пиковой даме» развитие мотивировочной системы, в которой разграничиваются две точки зрения на «чудесные события». Первая принадлежит Германну и соответствует его больному сознанию, т. е. отражает «болезненное состояние психики» героя; согласно второй, события представляются такими, «какими они даны текстовой реальностью». В пересечении двух мотивировочных линий наблюдается постоянное смешение двух планов, «ирреального» («фантастического») и «реального» («правдоподобного»). Автор статьи сосредоточивает внимание на художественном развертывании второго плана, прослеживая знаки, обозначающие становление и углубление болезни Германна, процесс постепенного нарастания у персонажа сначала едва заметных отклонений от психологически нормативного поведения: при трех «фантастических» встречах героя со старухой (см. сцену похорон, ночное видение и коммуникацию с «карточной» графиней) динамически развертываются признаки *сумасшествия* Германна. Согласно данной концепции, *сумасшествие* вырисовывается в рамках такой интерпретации «Пиковой дамы», которая воспринимает текст в русле правдоподобного при «реалистическом прочтении». *Сумасшествие* героя определяется как мономания, помешательство «на почве одной навязчивой идеи», как «маниакальность тайных стремлений героя». Нам кажется важным выявление того, что *сумасшествие* в смысле *болезни* в «Пиковой даме» оформляется последовательно. Однако поэтическая функция систематического столкновения «медицинского» прочтения с «фантастическим» планом сводится к релятивизации адекватности трактовки повести с врачебно-психологической точки зрения, к превращению в относительные определенных семантических тенденций в тексте. Относительность проявляется в сосуществовании как минимум двух семантических перспектив, на стыке которых возникает дискурсивное — т. е. систематизирующее семантически-сюжетные процессы — поэтическое прочтение текста. В случае *сумасшествия* это значит, что врачебный смысл «маниакальности тайных стремлений героя» отчетливо отмежевывается от художественно «нейтрального» — подчеркнуто лишено оттенков медицинской установки — значения *тайных стремлений*. Двойную мотивировку возможно отнести к таким поэтическим компонентам, которые не просто реализуют столкновение двух семантических перспектив, но одновременно и обращают внимание на реализованный механизм. Ср.: Вольперт 1986, *passim*.

системы произведения и ее постоянной интерпретации⁵⁶, предлагаемой самим художественным текстом путем инкорпорирования разных разветвлений интра- и интертекстуального смыслоконструирования и его читательского толкования.

⁵⁶ В свете общей дискурсивной логики заложенного в тексте постоянного пересечения границ разных толкований следует интерпретировать всю представленную в «Пиковой даме» проблематику соотношения фантастической и «реалистической» мотивировок. Наряду с вышеуказанной статьей Вольперт на данную тему, см. о литературном фоне и культурном контексте двойной мотивировки, связанной с постановкой проблемы художественной функции и внутренней необходимости фантастики в структуре повести: Муравьева 1978, *passim*. (См. там же краткий обзор специальной литературы по вопросу фантастики «Пиковой дамы» в прим. 1, 3, 15, 18, 19, 20, 21). Автор статьи указывает на преобразование Пушкиным сюжетной функции мотивных шаблонов фантастических повестей, и обращает внимание на то, что «автор не только не старается обыграть мотив сверхъестественного, но как будто нарочно снижает наиболее выигрышные в этом отношении моменты». Часть текста, на примере которой доказывалось нарушение Пушкиным литературного шаблона фантастических повестей, и утверждается ироническое подчеркивание исчерпанности и бесплодности данного жанра, оказывается, на наш взгляд, пригодной и для постановки другой проблемы, трактуемой в настоящей работе. Эпизод проникновения Германна в дом графини в статье интерпретируется как содержащий в себе «обычные для фантастической повести признаки приближения сверхъестественного» — ср.: ужасная погода, опустевший дом, тишина, наступление полночи, — не претворяющий, однако, в жизнь ожидаемое сверхъестественное. Что следует после описания, кажется очень прозаичным, и встреча Германна с графиней происходит тогда, «когда уже наиболее благоприятный момент пропущен». В данном приеме наблюдаются не только остатки избитого жанра, но в такой же мере обнаруживается сигнал общей дискредитации определенного типа возможного прочтения «сверхъестественного». Вторжение Германна в дом графини приобретает свой поэтический смысл по ходу трансформации: сначала поступку героя приписывается признак сверхъестественного, а потом читатель вынужден воспринимать его в качестве вполне реального действия, что приводит к релятивизации понятия сверхъестественного (фантастического): самим текстом подчеркивается пересечение в нем различных семантических перспектив, т. е. смыслопорождающих механизмов. См.: Муравьева 1978, *passim*.

На поэтической игре чередования двух форм восприятия читателем событий — как фантастических и как реальных — основывается и построение сцены вторжения графини в дом Германна, которая выступает как эпизод, антисимметричный по отношению к проникновению Германна в дом графини. Именно в этом чередовании становится уловимой та «объективизация авторских оценок», на которую указывает Л. И. Вольперт, отождествляя ее лишь с реалистической медицинской интерпретацией болезни Германна. Этим исследователь формулирует мнение, отличающееся от позиции Андрея Коджака, который, интерпретируя ночное видение Германна, определяет нарратора в роли объективного источника информации как раз противоположным образом: в данном месте произведения вырисовывается образ нарратора-очевидца, и именно введением в произведение двух похожих точек зрения становится достоверной информация, согласно которой появление графини считается реальным собы-

Подытоживая опыт литературно-семиотического изучения мотива *сумасшествие* в «Пиковой даме» и полного его семантического определения (через ряд его смысловых эквивалентов с их целыми поэтическими контекстами), следует подчеркнуть, что *сумасшедшие* как семантическая формация выдает поэтический смысловой диапазон *слова*. Причем в такой иерархической организованности, в которой определяются смысловые пласты *слова* от конкретного речеповедения персонажа (см. сумасшедшее «бормотание» Германна), через конкретизацию разных форм условности обозначения (см. выше различие трех условностей) до формирования абстрактного толкования *слова* в смысле пушкинского дискурсивного поэтического высказывания с его метатекстуальной установкой (см. постоянное пересечение условностей и их форм сигнализации).

В романе Достоевского «Игрок», аналогично тому, как в «Пиковой даме» Пушкина, одна трактовка *сумасшествия* и *брёда*⁵⁷ опирается на общеязыковое отождествление *с ума сойти*, *брёд* = *болезнь*, отражая интерпретационную компетенцию персонажей, мистера Астлея и Алексея. *Сумасшествие* / *сон* и *сумасшедший дом* дважды составляют пару, рифмующуюся по смыслу: «все это пролетело как *сон* <...> Уж не *сошел* ли я тогда *с ума* и не *сидел* ли тогда *в сумасшедшем доме*, а может быть, и теперь *сижу*, — так что мне все это *показалось* и до сих пор только *кажется*... [последние два курсивных выделения принадлежат Достоевскому — К. К.] <...> не *в сумасшедшем* ли *доме* я их писал?» [281/28]. Таким же образом определяется атрибут Полины, *брёд* на фоне *болезни*: «не так же сильны были ее *брёд* и *болезнь*» [299/2]⁵⁸. Ср. со следующим сегментом текста: «Она *больна* <...> она совсем *больна*; вы, может быть, не заметили? <...> я заметил и уже вам сказал, что она *больна*. Если бы она была не *больна*, то у вас не провела бы ночь <...> так как она была *больна*, ошиблась и пришла к вам» [299/37]; См. также оценку Астлея, данную спустя двадцать месяцев после изображенных событий: «Мисс Полина была долго *больна*; она и теперь *больна*» [315/6].

Разграничение двух значений *сна* действует по вышеобнаружен-
тием в художественном мире. См.: Вольперт 1986: 54; ср.: Kodjak 1976: 95. Ср. Кроо 1995а: 168—171.

В отношении толкования «фантастики» в «Пиковой даме», на наш взгляд, следует вспомнить прежде всего утверждение Лотмана: «фантастика здесь не “*вещь*” (свидетельство наивной веры автора в непосредственное вмешательство сверхъестественных сил в реальность), а *знак* — значением его может оказаться любая сила» (Лотман 1975а: 135).

⁵⁷ Как мы установили раньше, *брёд* составляет промежуточное звено в смысловой цепочке *сумасшествие—сон*.

⁵⁸ Некоторые другие формы, в которых фигурирует *брёд*, см. выше.

ной логике смысловоразличения двух семантических конкретизаций *сумасшествия*⁵⁹. Мы уже подробно остановились на вопросе, как развивается эквивалентность *сон / продукт воображения, предмет фантазии*, и как интерпретируется, в то же время, *сон* самими персонажами в смысле *реалии быта*. Отмечая ложный эквивалентизирующий механизм в мышлении персонажей (приводящий к уравнению *фантастика = реальность*), текст приписывает атрибут *фантастичности* самим героям. Согласно этому, Германн в указанных рамках своей семантической фигуры является не менее *фантастическим*, чем оценка нарратора и общественное мнение, которые, в плане семантизации, представляют собой интеллектуальное превращение продукта фантазии, *сумасшествие* Германна, в реальию быта.

Полностью гармонируя с ходом пушкинского смыслопорождения, в «Игроке» появляется уподобление *игры/сна* и *продукта фантазии*. Если попробовать реконструировать *фантастическое* в понимании Алексея, выясняется, что содержание *фантастического* исключено из реалий быта (изображаемого в тексте) по признаку его неотожествленности с другими общеизвестными элементами мира, т. е. по признаку возможного *несуществования* — см.: «все было *фантастическое, странное, неосновательное* и даже *ни на что не похожее*» [246/13]; см. также фигурирование *чудесного*: «случились со мною некоторые происшествия — почти *чудесные* <...> *чудеснее* всего для меня то <...>» [281/22]. Эти утверждения, тем не менее, сопровождаются значительным ограничением их достоверности. В сообщении «*так по крайней мере я до сих пор гляжу на них, хотя на другой взгляд* <...> они были только что разве *не совсем обыкновенные*» [281/24] тематизируется функция процитированного выше слова «почти», самого по себе выражающего *относительность* данного толкования *фантастического*. Не случайно рядом с двумя определениями *фантастического* (1. *фантастическое / чудесное*; 2. *фантастическое / не совсем обыкновенное*) читатель наталкивается на третье: *фантастическое / болезнь* — см.:

⁵⁹ Подобным путем подвергается удвоению также смысл *окна*. Определение *окна* как *локуса сна мечтающего* персонажа сопровождается противоположным повторением нехудожественного предметного значения «окна». См. сцепление двух смыслов в рамках одного, уже в другом контексте отчасти процитированного нами сегмента: «Мисс Полина всю ночь заставляла меня *открывать окно* и смотреть, — не стоите ли вы *под окном* <...> Нет, я *под окном* не стоял; но я <...> *кругом ходил*» [300/6]. Конкретизация денотата, обозначенного знаком «окно» в качестве элемента вещественной действительности (его можно открыть, под ним можно стоять) происходит параллельно с претворением в жизнь поэтического прочтения *окна* в структуре параллелизма *круг / окно* (См. также промежуточное этимологическое семантическое звено в цепочке *круг—око—окно*). Данный пример лишний раз свидетельствует о *сосуществовании* в художественном тексте как минимум двух прочтений центральных означаемых. Рас-

«я чувствую себя нехорошо: больным, нервным, раздражительным, фантастическим и, в иных случаях, теряю совсем над собою волю» [236/26]; «я чувствую себя нездоровым, расстроенным и, так сказать, фантастическим и прочее, и прочее» [241/12]. Здесь обнаруживается уже выявленная в «Пиковой даме» смысловая идентификация (ср.: *сумасшествие / болезнь; бред, сон / болезнь*), со своим источником интерпретационной компетенции персонажа.

Обобщая наши наблюдения за поэтическим ходом смыслоразличения в «Игроке» при центральных интертекстуально коннотированных означаемых — см. *сумасшествие, бред, сон, фантазию*, — можно прийти к следующему заключению: Алексей, сочинитель записок, в произведении не наделяется способностью *дать поэтически компетентное толкование* тех мыслей, которые разворачиваются в его художественной речи (понимая шире: в активизированной им знаковой системе). В целостной дискурсивной системе, охватывающей весь семантический сюжет романа Достоевского, созданные, но явно неосознанные Алексеем внутри- и межтекстовые параллелизмы обнаруживают художественный замысел, который остается недоступным повествователю записок.

3

МИР БЕЗ ТЕКСТА И МИР С ТЕКСТОМ — РЕКОНСТРУКЦИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ

Из проведения дифференциации трех степеней поэтической компетенции в «Пиковой даме» и в «Игроке» (персонажа, нарратора и художественного текста в целом) и из обособления семантических фигур настоящего и фиктивного авторов (автора произведения и его нарратора) вытекает другая критическая задача; к ней мы и приступим в настоящем разделе данной главы. Попытаемся очертить поэтическую структуру, в рамках которой в «Игроке» происходит противопоставление семантических манифестаций *нетворящей и текстопорождающей* фигур героя-повествователя (фиктивного автора текста). Данное противопоставление создается не в плане действия романа⁶⁰, а в обратном параллелизме двух систем означа-

ходящиеся трактовки отдельно встраиваются в две разные системы. Именно этим объясняется то свойство художественного текста, что в нем складываются разные последовательные интерпретационные системы, на разных уровнях компетенции.

⁶⁰ На уровне действия Алексей уже в период начальных событий отмечен как герой-автор текста, и его личная судьба завершается *крушением*, понимаемым в прагматическом смысле биографии.

емых. Первая дает характеристику *действительности без текста*, а вторая — *действительности с текстом*. Оппозиция *не-текст - текст* образуется по особой логике семантического изложения. Приведем в пример из центральных эквивалентов опять *сумасшествие*. *Сумасшествие*, как и остальные главные компоненты ряда, в определенный момент начинает представлять собой мотив, встраивающийся в смысловой круг *творчества* с его характерными признаками *текст* и *текстопорождение*. Все же в «Игроке» не аннулируется и противоположное значение *сумасшествия*: как мы видели, сосуществуют две линии его толкования. Истинный поэтический смысл мотива, созданного в ряду эквивалентов *бред / сон / фантазия / и т. д.* не отменяется, вопреки подчеркиванию некомпетентными персонажами совсем других толкований этого смысла. Создается строгая семантическая иерархия: в романе вскрывается смысловой аспект *сумасшествия*, отсылающий к смысловой полосе *текста* — см. еще раз, как сочинитель записок, размышляя о событиях прошлого, задается вопросом: «Уж не *сошел* ли я тогда с ума и не *сидел* ли все это время <...> в *сумасшедшем доме* <...> и теперь <...> и до сих пор <...>» [281/31]. Так как Алексей связывает *сумасшествие* с тремя временными моментами, — ср.: «тогда», «теперь», «все это время», «до сих пор» (по сути дела с двумя точками и периодом между «тогда» и «теперь»), — данное сообщение в такой же мере возможно отнести к *событиям*, изображенным в записках героя, как и к самому *сочинению* о них записок. Иначе говоря, возникает двойное прочтение *сумасшествия*: *сумасшествие изображенного мира* и *сумасшествие в смысле самого изображения*. В своем повторном фигурировании *сумасшествие* однозначно будет выполнять функцию оценивающего признака *писания*: «Я собрал и перечел мои листки. (Кто знает, может быть, для того, чтобы убедиться, не в *сумасшедшем ли доме* я их писал?)» [281/34]. В основе аргументации *сумасшествия* лежит утверждение о *фантазии (бред / сне)* персонажа: «так что мне все это *показалось* и до сих пор только *кажется*» [281/33, курсивы Достоевского]. Как видно, третья трактовка *сумасшествия* (ср. 1. *болезнь*; 2. *предмет фантазии / биографическая игра персонажа*), в которой проводится эквивалентность *сумасшествие / текст* (см. последнее в смысле *сна*, т. е. *продукта творческой фантазии*), возникает в том же ряду эквивалентов, в котором и первые два толкования. Эта третья трактовка зарождается семантической трансформацией всех центральных элементов ряда синонимов.

Текст в смысле *продукта творческой фантазии* отсылает к еще не интерпретированному смыслу *фантастики*. В «Игроке» от *фантазии* образуется не только мотивный вариант *фантастический*,

но также *фантастичный*: «Если, например, видит [француз. — К. К.] необходимость быть *фантастичным, оригинальным, понеобыденнее*, то *фантазия* его, самая глупая и неестественная, слагается из заранее принятых и давно уже опошлившихся форм» [239/42]. В данной характеристике *фантазии* обнаруживается явный сдвиг. По ранее процитированному нами определению, *фантазия* означала что-то *необыкновенное* — здесь прослеживается смысловая идентификация *фантазии* с *понеобыденнее оригинальным*. Добавочный элемент, которому обязана трансформация — *оригинальное* — примыкает к *содержанию формы*⁶¹. Различаются две формы, в рамках которых проявляется *фантазия*. «Заранее принятые и давно уже опошлившиеся формы» [см. 240/1] оцениваются как «самая глупая и неестественная» оригинальность [см. 239/43]. Эта оценка мобилизует другую, непосредственно невысказанную. Истинное, «по-необыденнее оригинальное» [см. 239/43] сводится к такой фантазии, которая «слагается» из новой, индивидуально сотворенной, адекватной формы. То, из чего «слагается» фантазия, совпадает с тем, что наполняет ее в качестве содержания. Не что иное, как сам *продукт фантазии* обозначается как *оригинальная форма*. Так как в «Игроке» отождествление *продукта фантазии* с *текстом* оказывается подтвержденным, в самих записках следует искать *оригинальную форму*, противопоставленную таким «заранее принятым и опошлившимся» формам фантазии, к которым принадлежит *игра Алексея*⁶².

Оппозиционная пара *неоригинальная бытовая фантазия* - *оригинальная творческая фантазия*, как это следует из сделанного нами разбора, может создаваться путем удвоения смысла главных эквивалентов в «Игроке». Синонимичные с *сумасшествием* и *фан-*

⁶¹ О проблеме содержания формы, в том числе о вопросе бесформенности и ложного понимания формы см.: Jackson 1966: 129—131. Ср.: Там же: 102—103, 250/23. См. в книге прояснение понятий «образ» и «безобразие» в качестве кардинальных мотивов эстетики Достоевского, особенно: 58—61. Указание на важную семантическую роль оппозиции *форма — бесформенность* см.: Мочульский 1980: 261—262. Об эстетике безобразного Достоевского в контексте философски-эстетического мышления эпохи см.: Архипова 1996. См. также: Верч 1983, особенно: 71—74.

⁶² Идея полностью соответствует поэтической дешифровке следующего сообщения: «Русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность» [230/5]. Связь *одаренности* с *гениальностью* вносит в читательский кругозор следующие аспекты *гения*: *самобытный, творческий дар в человеке; высший творческий ум; созидательная способность; высокий природный дар, дарования; самобытность изобретательного ума* (Даль 1981, I: 348). Форма, созданная человеком одаренным — исполненным гения самобытного, творческого, самодарного — отождествляется с *формой*, в художественном смысле сотворенной.

тазией бред и сон тоже разветвляются. Признак *безобразного сна* в характеристике *изображенных событий*⁶³ активизирует противоположный мотив для определения *изображающего текста*. Возникает противопоставление *безобразный сон — действительность — образный сон — текст*.

Смысловое уточнение названной оппозиции вырисовывается в последовательном противопоставлении нескольких атрибутов, приписанных членам конфликтного мотивного образования. Как мы указывали раньше, *безобразный сон* (со своими эквивалентами) характеризуется признаками *бессмысленной, бессвязной, нефункционирующей или лишенной нормальной коммуникативной и смыслопорождающей функции речи*⁶⁴ — *эта речь не ориентирует, а вводит в заблуждение, направляет на ложный путь, «сводит с*

⁶³ См.: «Все это было <...> безобразное» [281/21] / «все это пролетело как сон»; ср. позже дословно: «так дороги мне этот безобразный сон и <...>» [281/28].

⁶⁴ О неподходящей коммуникации в изображенной действительности свидетельствуют не только вышеобнаруженные поэтические признаки речи, но и характерное свойство диалоговедения Алексея и Полины. Разговоры двух персонажей, с точки зрения успешности выполнения коммуникативной функции, можно охарактеризовать как лжедиалоги, лишенные моментов настоящего обмена информацией. По ходу разговоров ни один из собеседников не способен вызвать у другого удовлетворяющий его ответ на свой вопрос. Самым типичным выражением неполучения ответа является формулировка нового вопроса адресатом прежнего вопроса. Названный механизм более заметно бросается в глаза в образе Полины — см.: «Отвечать и не рассуждать» [229/16]; «Я приказываю вам молчать» [231/6]; см. также все другие сообщения, выражающие неодобрение Полиной слов Алексея. В то же время нельзя не заметить, что и сам Алексей нередко оставляет вопросы своего собеседника без ответа или отвечает на них новым вопросом — см.: «Для чего вам деньги? <...> — Кстати, — перебил я, — вы говорили, что долг нужно отдать <...> Не французу ли? — Что за вопросы? <...> Уж не пьяны ли? <...>» [228/46]; «Говорите прямо, зачем вам деньги? — А вам зачем это знать?» [229/13]; «Скажите, — отвечал я вопросом <...>» [213/2].

⁶⁵ В большинстве случаев сам Алексей дает ответ на собственный вопрос, и в самих вопросах персонажа звучат уже раньше раскрытые им самим факты, которые лишь подтверждаются собеседником — см.: «Итак, здесь все в ожидании? — спросил я. — Конечно <...> — Мне кажется, вам очень много достанется, — сказал я утвердительно. — Да, она меня любила <...> — <...> если не ошибаюсь <...> — Вы очень верно угадываете. — <...> — Да, вы правы — <...> Вы отлично хорошо знаете, что нет!» [212/41]. Частотное получение ответа персонажем от самого себя обращает внимание на двойственную тенденцию. С одной стороны, мысль о *надобности отгадки загадочного вопроса* выступает как один из центральных мотивов, отражая точку зрения Алексея на изображенные события. В то же время в структуре целостной знаковой системы семантически подтверждается *отгаданность загадки*. *Надобность отгадки загадочного вопроса* выдвигается на первый план через постоянное утверждение Алексеем недоступности для него верной информации о семье и о ходе событий: он ничего не знает точно, лишь догадывается. Согласно собственному самоопределению, его

*дороги*⁶⁵. Отклонение от правильного пути составляет тот инвариант, который лежит в основе эквивалентности речи и физического пространства, представляющего путь заблуждения, дорогу, не ведущую вперед, а наоборот, возвращающуюся к собственной отправной точке. В то же время, речи данного типа имплицитно противопоставлена другая форма речи (говора), представленной самим написанным литературным произведением, художественным текстом. *Изображающее слово* характеризуется именно противоположными *изображенному слову* признаками. Текст представляет собой в своем *линейном развертывании* — *продвижении вперед* — структурированную, смыслопорождающую

главное стремление направлено на то, чтобы найти ключ к загадкам: «Все это надо было угадать, во все проникнуть, и как можно скорее» [215/16]; «Тут есть цель, тут какие-то обстоятельства, которые я могу угадывать, но которых я до сих пор не знаю» [220/24]; «Конечно, их отношения и всегда для меня были загадкой» [244/7]; «Полина и всегда была для меня загадкой, — до того загадкой, что <...>» [246/8]; «все будет <...> обнаружено» [269/27]; «предстояло и это разъяснить» [270/24]; «Мистер Астлей? вот еще для меня загадка!» [280/14]. На самом деле записки Алексея следуют логике процесса разгадывания ребуса: «Я уверен, что и тут не ошибаюсь» [221/2]; «Это еще понятно; но почему <...>» [221/20]; «любопытен мне тоже <...>» [222/24]. Идея *расшифрованности ребуса* передается не только последовательным указанием Алексея, как человека, служащего ответом на собственные вопросы, но и в системе другого типа повтора с теми же возвращающимися слухами, распущенными разными персонажами. Сообщения Полины, мистера Астлея, Де-Грие и генерала, предназначенные для освещения фактов и уяснения чувств и интересов, управляющих участниками протекающих событий, на самом деле, в большинстве случаев, передают уже известную информацию, функционируя как повторные варианты уже сказанного. Этот прием приводит к подтверждению мысли: предположения Алексея можно считать вполне достоверными, герой вполне правильно догадывается о персонажах и событиях, которые ему представляются как неизвестные, «тайные», загадочные. Складываются две оценивающие характеристики изображенной действительности. *Тайна* и *загадка* достоверны только в рамках субъективных оценок персонажей, зато в целостной структуре «Игрока» они переосмысляются как *известные факты*, в результате чего оказывается, что Алексей поглощен заботой поиска ответа не на настоящие вопросы — он и в этом смысле «с дороги соскочил» [233/39]. Настоящие вопросы уловимы отчасти в формулировке *догадки о любви* и в неразрывных с ней повторных тематизациях: 1. «Зачем я валандаюсь с этим генералом и давным-давно не отхожу от них?» [210/24]; 2. «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу <...> Так или эдак, но это должно было разрешиться» [214/39]; 3. «За что и как я вас люблю — не знаю» [230/31]. Однако этот вопрос, как мы позже увидим, подвергнется еще одной значительной трансформации, когда *ответ* перевоплотится в *отчет*, связанный уже с записками Алексея (см. следующее прим.).

речь, выполняющую высшую коммуникативную, ориентирующую функцию. Линейное продвижение осуществляется путем аккумулятивного построения текста в форме смыслопорождающего нарастания его знаковых элементов. В противовес неадекватной или нереализованной коммуникации в изображенной действительности, «Игрок» через свой смысловой мир представляет собой и реализует коммуникацию в своей текстуальной воплощенности, эстетическое качество которой ориентирует читателя на определенный тип восприятия мира, моделируя и интерпретируя ложные механизмы миро- и знаковосозерцания. *Безобразный сон*, который на высшем уровне семантической компетентности целостного художественного текста «Игрока» — без ведома персонажа-повествователя — определяется как модель его миропонимания, в самом тексте романа превращается в художественно структурированную речь, в литературное произведение, в «образный» сон. Ни в коем случае нельзя считать случайным, что именно мотив *речь* и в его контексте сформулированное *закружиться* повторяются в параллелизме, состоящем из четырех членов: 1. «мне хочется *высказать все, все, все*» [230/22]; 2. «мне надо *говорить, говорить, говорить*» [231/1]; 3. «чтоб только *говорить, говорить, говорить*» [287/13]; 4. «выскочу опять из порядка и чувства меры и *закружусь, кружусь, кружусь...*» [281/44]. Последовательный тройной повтор внутри всех четырех компонентов параллелизма выдает идею *структурированности*. В свете соотношения *структурированной речи* и *неструктурированного, бестолкового, бессвязного говора*, обозначенного как раз теми же сегментами текста, получает особую смысловую нагрузку тот факт, что в первых трех членах параллелизма речь подчеркнуто адресована внешнему лицу, собеседнику: 1. «когда я *с вами говорю*» [230/22]; 2. «*при вас* мне надо *говорить*» [231/31]; 3. «*позвал меня*, чтобы только *говорить*» [287/12]. В отличие от первых трех, в четвертом компоненте параллелизма, принадлежащем к более детальному определению самого акта возникновения сообщения (в описании с метатекстуальной установкой), сам говорящий назван в качестве адресата речи. Тут дело не просто в том, что своей речью, до появления указанного сообщения предназначенной быть адресованной внешним слушателям, Алексей на этот раз обращается к самому себе, но также и в том, что в данной перемене указывается адекватная форма получения *ответа* на занимающие героя вопросы. Вместо плохо заданного ряда вопросов (см.: «я никаким образом не мог бы <...> формулировать моего вопроса», 285/34), который неспособен вызвать подходящего ответа на настоящие

проблемы, появляется *отданный* персонажем *самому себе отчет*. Текст претворяет в жизнь трансформацию *ответ* ⇔ *отчет*⁶⁶.

Данную трансформацию следует считать подтверждением значения, которое уже истолковано нами с нескольких точек зрения. Если ответы, вызванные вопросами и общей речью Алексея, за сюжетное время оказались неспособными остановить героя на его неудачном жизненном пути, то созданный текст наделен признаком данной способности: «я заврался, а вы меня не останавливаете. Останавливайте меня чаще» [230/20] — «я, может быть, и установлюсь как-нибудь и перестану кружиться если дам себе <...> отчет» [282/1]. Неостановимость в «Игроке» определяется как *утрата формы* (ср.: «Останавливайте меня <...> Я теряю всякую форму», 230/21). Смысловая идентификация *сотворенной формы*, таким образом, кроется в отождествлении *текст* = *найденная форма*. Смысловая секвенция «я теряю всякую форму» [230/22] ⇔ «воротить все, что потеряли» [290/14] ⇔ «сказанного не воротить» [316/17] недвусмысленно определяет *оформленное сказанное* — т. е. *текст* — в качестве той *неуничтожимой сущности* (и соответственно этому само формообразующее говорение — в качестве того *бесповоротного акта*), которая сменяет *теряемую и утраченную форму*. Смысл *утраченной формы* принадлежит персонажу, потерпевшему большой ущерб в практически-биографической сфере. С другой стороны, мысль *неизгладимости, вечного существования* в романе примыкает к *памяти*. В то время как *бессмысленный толк* характеризуется тем, что говорящий *лишен памяти, написанный текст* осмысливается как сфера воспоминания и его гарантия⁶⁷. Хотя в серьезных занятиях, по мнению Алексея, следует видеть проявление силы, как раз уничтожающей память (ср.: «точно я боюсь серьезно книгою или каким-нибудь серьезным занятием разрушить обаяние только что минувшего <...> безобразный сон <...> боюсь дотронуться до него чем-нибудь новым, чтобы он не разлетелся в

⁶⁶ Возникновением *отданного самому себе отчета* в «Игроке» создается оппозиционная пара, первым членом которой является ассоциативно возникающий *расчет* в смысле финансового *отчета*, денежной *расплаты* (и также: *расправы*). Данное противопоставление реализуется в тексте в форме семантической трансформации. Если возможность решения проблем по представлениям Алексея тесно связана с вопросом денег (ср. *ответ / расчет*), новый *ответ / отчет* уже полностью лишен признаков финансового содержания.

⁶⁷ О роли памяти в персональном повествовании детально см.: Ковач 1994. В настоящем разборе *память* и *воспоминание* привлекают к себе внимание в плане *поэтической семантической реконструкции*, проведенной в «Игроке», по ходу которой толкуются и нетематизированные элементы смыслового круга *текста* и *текстуальности*. Об интерпретационной/критической *семантической реконструкции* см.: Крoб 2002: 374.

дым <...> и через сорок лет вспоминать буду...», 282/8), в «Игроке» явно высказано убеждение, что адекватной и продуктивной формой воспоминания следует считать *текстопорождение*. Именно оно способно предотвращать забвение («разлететься в дым», см. 282/12) жизни персонажа, которого «буря» опять и опять «захватит <...> мимоходом своим крылом» [281/43]. Смыслом «из мертвых воскреснуть» [311/27] в «Игроке» в конечном семантическом итоге конкретизируется *память текста*, несмотря на то, что сам герой использует процитированное выражение в значении *улучшения обстоятельств своего жизненного пути*.

Все это лишний раз доказывает, что трансформация *безобразный* ⇔ *образный* реализуется на высшем уровне интерпретационной компетенции целостной знаковой системы текста, до которого фиктивный герой-повествователь не доходит. Правда, в метатекстуальном определении своего сочинения, принадлежащего второму творческому периоду, Алексей еще подчеркивает значение создания своих записок. Все же, закончив третью часть своего «произведения», он не придет к достоверной трактовке истинного значения изображенных им жизненных этапов и собственного текста. Этим и маркируются границы свободы и автономии героя в такой промежуточной полосе, на одной стороне которой находится *полная лишенность независимости*, а на другой — *такой тип автономии и суверенитета, который представлен текстом, перерастающим собственного сочинителя*⁶⁸. По свидетельству «Игрока», автономный текст, воплощающий оригинальную форму и содержание, является способом проявления свободы творящей личности⁶⁹, персонажа-повествователя, который в биографическом плане никак не способен завоевать свою независимость⁷⁰. Однако, как мы старались доказать, в «Игроке» *текст* как реконструируемый мотив не наделен признаком *трансформированного миропонимания персонажа*. Этим объясняется то, что выкристаллизованный образ

⁶⁸ Связанность *свободы с текстом* полностью соответствует более раннему переплетению тем *свободы и рабства* и проблем оригинальных и заимствованных форм.

⁶⁹ См. проблему рабства в «Игроке» в свете биографических данных жизни Достоевского: Бем 1925.

⁷⁰ Поднятые в «Игроке» главные темы свободы и рабства, независимости и зависимости, оригинальности (самобытности) и эпигонства, работы и праздности (см.: «мы играем зря, без труда <...> что гаже: русское ли *безобразие* или немецкий способ накопления честным трудом? — Какая *безобразная мысль!* <...> Какая русская мысль! <...>» [225/20]; см. также: «бестолковый и *безобразный* проигрыш» [228/31]), так же, как и темы богатства и бедности и морали, получают поэтическую рефлексию в романе таким образом, что семантически соотносятся с *текстом*, реализуя трансформацию *безобразный* ⇔ *образный* (в слове «безобразный» и здесь активизируется его внутренняя форма).

текста не может стать мотивировочным фактором жизненных поступков фиктивного повествователя произведения⁷¹.

4

СЛОВО-СМЕРТЬ В СВЕТЕ СЛОВА-ЖИЗНИ:
«ВОСКРЕСНУТЬ ИЗ МЕРТВЫХ» В «ПИКОВОЙ ДАМЕ»

Определение в «Пиковой даме» смыслового расширения слова через мотив *сумасшествие* и его мотивного окружения подвело нас к заключению, что семантические пласты слова в произведении Пушкина четко иерархизованы. Иерархизация проводится созданием — в рамках разных типов условностей — такого арсенала значений мотива, который простирается от *конкретного речеповедения персонажей* до *художественного высказывания самого текста*, обладающего свойством подчеркнутой авторефлексивности. Также говорилось о сигнализации постоянного пересечения разных условностей обозначения и осмысления изображенных событий с их мотивами. Осознание смыслоразличительных процессов (обязательных переходов между условностями обозначения и закодированных в самом тексте интерпретаций) лежит в основе *толкования семантического сюжета* повести, развертывающегося путем трансформации смыслов определенных мотивов и их ходов развития. Как мы видели, семантически-сюжетная трансформация одного из основных означаемых в «Пиковой даме», — перевоплощение многоярусно и многосторонне связанного мотивного образования *сумасшествия (сна / бреда / фантазии и т. д.)*, — неотделима от семантической фигуры Германна, и наряду с этим — от слова. *Бормотание* героя, заключенного в больницу в фиктивном мире событий, претворяет в жизнь такой тип повтора, который сменяет *нетворческую условность* миропонимания и обозначения, реализуя *конструирование и интерпретирование знаков* в рамках *творческой, индивидуально сотворенной условности*. В смысловом мире «Пиковой дамы» как раз этот креативный акт *обновле-*

⁷¹ А. Бем, доказывающий очень тесную связанность биографического и художественного материала в «Игроке», утверждает, что хотя в жизни Достоевского на самом деле могло реализоваться преодоление биографического прошлого «путем творческого преображения», в жизни фиктивного героя все это не могло произойти. См.: Бем 1925: 391. В настоящей работе мы провели трехступенчатое разграничение фиктивного героя и настоящего автора романа различением 1. настоящего автора произведения, 2. фиктивного персонажа-автора, 3. семантической фигуры автора текста. Мы обращали внимание на выяснение отношения 2—1 и 2—3, а не на отношения автора текста к своей биографии.

ния старой семиотической условности указывается как критерий настоящей жизни, приходящей на смену смерти. Чтобы ближе подойти к истинному смыслу *перевоплощения смерти в жизнь*, т. е. поэтической идеи *воскресения* (как потом Достоевский будет это тематически конкретизировать в «Игроке» — идеи «из мертвых воскреснуть»), рассмотрим сюжетное развитие поэтического смысла *смерти* в «Пиковой даме».

Обратим внимание на тройную синонимию фигур Германна, Лизаветы и графини. В специальной литературе по «Пиковой даме» считается общепринятым утверждение о том, что образ графини семантизируется мотивами *устарелости, бесчувственности и мертвой неподвижности*. Данный литературный персонаж обычно именно по этим признакам противопоставлен Германну и Лизавете, которым, наоборот, свойственно активное проявление динамических чувств⁷². Ю. М. Лотман, нарушая традицию однолинейного противопоставления, указывает на то, что все три героя попеременно переходят из сферы жизни в область смерти и обратно, «то оживляясь, то превращаясь в мертвые (прямо и метафорически) автоматы»⁷³. *Жизнь и смерть* интерпретируются исследователем на семантической оси с противоположными полюсами, с одной стороны *случайного, непредсказуемого*, а с другой *закономерного, предсказуемого* (ср. прим. 49). По нашему мнению, *смерть* в тексте «Пиковой дамы» у всех трех главных героев последовательно связывается с *лишенностью (возможности реализации) предмета мечты / страсти / воображения / любви / трепета / и т. д.*, в то время как в *жизни* и эквивалентах последовательно выделен признак *наличия (возможности реализации) мечты*. Следует добавить, что как *лишенность*, так и *наличие (возможности реализации) предмета мечты* во всех случаях содержат в себе семантические перспективы, принадлежащие к интерпретационной компетентности самих персонажей. Переходы между *жизнью* и *смертью* раскрывают строгие семантические правила: *живая жизнь*, как признак, характеризующий жесты и поведение героя, одержимого своей страстью, соотносится с его мечтой, а отсутствие жизненности самого персонажа указывает на действительность, которая лишена предмета его личной мечты или, *в глазах носителя этой мечты*, возможности ее реализации.

⁷² Н. Н. Петрунина при раскрытии параллельности поз у главных героев «Пиковой дамы» и «Медного всадника» указывает на временной признак неподвижности Германна и Евгения (Петрунина 1982: 164). Слонимский также замечает неподвижность Германна (Слонимский 1959: 523).

⁷³ Лотман 1975а. См. ссылку исследователя на статью Якобсона на стр. 135 (ср.: Якобсон 1987). См. также: Петрунина 1982: 166—167.

Рассмотрение описаний этих реакций в момент, когда Германном и Лизаветой осознается невозможность осуществления мечты, освещает, каким образом сочетаются *смерть*, *неподвижность* и их признаки с *лишенностью (реализации) мечты*. См.: ГЕРМАНН — «Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» [229]; ЛИЗАВЕТА — «Лизавета Ивановна взглянула на него <...> Германн <...> все рассказал. — Вы чудовище! — сказала наконец Лизавета Ивановна» [229]. Сцепляются одни и те же единицы в однотипной последовательности: а. название типа восприятия; б. описание самого восприятия (о том, что видел Германн, что слышала Лизавета); в. определение непонимания, отказа другого; г. жест непонимания и отказа — ср.: а. «Германн смотрел на нее» / «Лизавета Ивановна взглянула на него»; б. «слезы бедной девушки», «удивительная прелесть ее горести» (то, что Германн видит) / «Германн <...> все рассказал» (то, что Лизавета слышит); в. «ни <...> ни <...> не тревожили суровой души его» / «Вы чудовище!»; г. «молча» / «сказала наконец»; ср. как та же последовательность обнаруживается в другом описании Лизаветы: «Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна [а]: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну [б] — Как вам выйти из дому? [в] — сказала наконец Лизавета Ивановна [г]» [229].⁷⁴

В эту же систему «колебания» между *жизнью* (воображаемой действительностью с мечтой) и *смертью* (реальной действительностью без мечты) встраивается параллелизм *он окаменел* [224] / *ее руки и ноги поledenели* [228⁷⁵]. Указание окаменения Германна следует за сообщением «В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло» [225]. Переход в область смерти прикреплен к моменту, когда в героя на минуту пошатнется твердая, непоколебимая сосредоточенность на мечте. Реакция Германна на приезд графини, — косвенно: на *мечту*, — не что иное, как «невольное волнение» [224] героя, зато минутное колебание, вызванное слышанием «торопливых шагов» [225] Лизаветы, напоминающих герою о невоображаемой действительности, характеризуется *неподвижностью* / *смертью*. Аналогично этому обозначение оледенения рук и ног у Лизаветы при мысли о том, что ее тайна известна Томскому, т. е. что тайна лишена таинственности. С ним составляет параллелизм сообщение «Германн пожал ее *холодную, безответную руку*» [229], опи-

⁷⁴ См.: Кроо 1991: 132, ср. 133—134.

⁷⁵ См. в статье Лотмана примеры смерти: Лотман 1975а: 137.

сывающее реакции Лизаветы на жесты Германна, который в глазах героини уже лишен качества ее мечты. Смысл *смерти* в данном отношении усиливается следующей частью из описания похорон графини: «поцеловав *холодную руку* госпожи своей [покойницы. — К. К.]» [232]. В данный контекст встраивается сообщение о Германне «Он поклонился в землю и несколько минут *лежал на холодном полу*» [232], которое заново конструирует эквивалентность между *покойницей*, *смертью* и *потерей мечты* у Германна. Зафиксируем и другой параллелизм с тем же сегментом и смыслом: «Усопшая *лежала* в нем» [231] / «Он <...> *лежал* на холодном полу, *усыпанном ельником*» [232]. Поэтический смысл отдельных параллелизмов подытоживается в следующем ряду эквивалентов: *Он окаменел / ее руки и ноги поledenели / ее холодную руку* [Лизаветы. — К. К.] / *холодную руку госпожи / лежал на холодном полу*. Многократно и многослойно выдается смысловая родственность *лишенности (реализации) мечты* и *смерти*. Согласно этой же логике к тому же ряду относятся еще два выявленных Ю. М. Лотманом сегмента: «Лизавету Ивановну вынесли *в обмороке*» (232, см.: *Лизавета, без иллюзий мечты* по отношению к Германну : *смерть*); «Германн <...> *навзничь грянулся об землю*» (232, *Германн, лишенный надежд* : *смерть*). Выявление здесь динамического аспекта смерти напоминает читателю об описании смерти графини: «Потом *покатилась навзничь...* и осталась недвижима» [226].

Вышеизложенную систему значений строят еще и следующие соотношения: «Германн <...> *бледен* как сама покойница» [232] / «быстрый румянец покрывал его *бледные щеки*» [218]. Германн наделен характерной чертой покойницы, признаком доминирующей на лице бледности, в момент, когда окончательно еще не очертилась мечта и в момент, когда она уже потерялась — ср. соотношение сегментов «Лизавета <...> увидела молодого инженера, стоявшего *неподвижно*» [218] и «Старуха! — закричал он в ужасе <...> Германн стоял *неподвижно*» [237]. Впрочем, атрибут графини *бледный / желтый* и является одним из признаков, на основании которых конструируется эквивалентность *живая графиня / умершая графиня* — ср.: «*желтое* платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам» [225]; «графиня сидела вся *желтая*» [225]; см. *тройную эквивалентность*: «Усопшая *лежала* в нем *с руками, сложенными на груди*» [231] / «Он сидел на окошке, *сложив руки* и грозно нахмурясь» [229] / «погруженная в глубокие размышления <...> Она сидела, *сложив крестом голые руки*, наклонив *на открытую грудь* голову» [227—228]. Последние два описания изображают Германна и Лизавету, потерявших надежду на то, что их мечты могут сбыться.

В специальной литературе неоднократно указывался параллелизм жестов скрещивания рук на груди у Германна и Лизаветы. Определялась также функция данного жеста в очерчивании портрета Наполеона⁷⁶. Нам хотелось бы продолжить интерпретацию только что выявленного тройного параллелизма данного жеста, оттеняя толкование связи семантических фигур Германна, Лизаветы и графини. Изучаемая проблема интересна и тем, что главный признак портрета молодой графини на картине, «писанной в Париже m-me Lebrun» [см. 224], совпадает с общепринятым в изобразительном искусстве атрибутом наполеоновских портретов, а именно с типичным признаком *орлиного носа*. Итак, *наполеоновский* атрибут также входит в семантический состав фигуры графини, причем и молодой, и умершей. Однако обнаруживается и значительное различие в определении наполеоновского атрибута у трех персонажей. Жест скрещивания рук у Германна и Лизаветы пронизан *интеллектуальным усилием* даже в момент определенного осознания потери возможности реализации мечты (ср.: «Лизавета <...> погруженная в глубокие размышления» и «он <...> грозно нахмурясь»), а у старой графини, наоборот, интегрируется в описание *смерти*, т. е. *лишенности* в том числе и *интеллектуальной жизни*. Подчеркивание *омертвелости* графини через мотив *скрещивание рук* гармонирует с уподоблением *живая графиня / умершая графиня* по сочетающимся признакам *бледности, автоматического движения и отсутствия мысли* — ср.: «Графиня сидела вся желтая, шеveled отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли» [225]. Вследствие этого *наполеоновские* атрибуты у образов молодой и умершей (старой) графини также противопоставляются друг другу по линии различения *жизни* и *смерти*, и сюжетный ход семантического перевоплощения одной в другую выдает смысл *омертвления наполеоновского атрибута*. *Формализация содержания* повторяется и в соотнесении сегментов *дедушка ее боялся как огня и ленты огненного цвета*⁷⁷. Атрибут *огонь* (она была огненная), который по отношению к образу моло-

⁷⁶ См., напр.: Петрунина 1982: 159. См. также трактовку Слонимским неподвижности Германна в качестве наполеоновского атрибута: Слонимский 1959: 523—524; ср. с изложением наполеоновской тематики: Полякова 1974: 388—392.

⁷⁷ Данный параллелизм обнаруживается в работе: Paul Debreczeny 1983: 224, выявлением противопоставления образов молодой и старой графини. Указывается также параллелизм: *розы, украшающие чепец старой графини / розы, украшающие волосы молодой графини на портрете, писанном m-me Lebrun* (см.: «откололи с нее чепец, украшенный розами» [225] / «с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах» [224]). По мнению исследователя, функция ссылки на молодость графини заключается в развитии мотива сексуальной привлекательности. Автором упоминается и идея *ликвидации содержания* (Там же: 223).

дой графини представляет собой настоящее содержание, образ старой графини характеризует по признаку *формы, инертной привычки, лишенной содержания, жизни*, ср. тематизацию: «держала <...> третья высокий чепец с *лентами огненного цвета*. Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но *сохраняла все привычки молодости*» [214].

Огонь является компонентом главного ряда эквивалентов, в контексте которого определяются *Германн* и *Лизавета* (ср.: *огненное воображение / пламенные требования / горячило воображение*). Тройной параллелизм по мотиву *огонь* (по его признакам) — подобно *наполеоновскому* признаку — делает эквивалентными трех молодых героев так же, как и фигуру старой, а потом умершей графини, указывая на формализацию (сохранение, но омертвление) данного атрибута у старой графини⁷⁸. Этим в тексте, в плане поэтического толкования мотивного образования *мечты, вырастающей из огненного воображения и пламенной души*, очерчена семантическая перспектива, явно превышающая интеллектуальный горизонт персонажей. В системе тройных параллелизмов⁷⁹ *страсть* Германна и Лизаветы также наделяется смыслом *смерти и мертвенности*, чем и

⁷⁸ Семантика омертвления усиливается в системе многократной формулировки эквивалентности *старая / умершая графиня*. К вышеуказанному эквивалентизирующему повтору атрибута *бледный / желтый* и к выявленному уже в критической литературе атрибуту *неподвижности* (см., напр.: Лотман 1975а) прибавим еще параллельное фигурирование *лент, свеч, чепца* в сценах двух раздеваний и похорон графини — см.: «Усопшая <...> в кружевном *чепце* <...> слуги <...> с гербовыми *лентами* на плече и со *свечами* в руках» [231] / «высокий *чепец* с *лентами* огненного цвета» [214] / «откололи с нее *чепец* <...> осталась в <...> ночном *чепце* <...> *свечи* вынесли» [225].

⁷⁹ Кроме *огня* и *наполеоновского* атрибута с образом молодой графини соотносятся также *игра / три карты / анекдот*: ср. описание о проигрыше и выигрыше графини и об использовании ею тайны трех карт. Семантика омертвления данных атрибутов возникает в структуре перехода от означаемых *жизненный путь / реальная жизнь* в сторону означаемого *анекдот* (т. е. *окаменелый рассказ о жизни, молодости* — рассказ, интериоризированный, в том числе и Германном). Значение данного перехода повторяется в виде: «И графиня в сотый раз рассказала внуку свой *анекдот* [о том, как она, молодая фрейлина, представилась перед государыней. — К. К.]» [215]. Такому сдвигу полностью соответствует трансформация *движение* ⇔ *автоматическое, машинальное движение / неподвижность*. Данный сдвиг тоже происходит как *огонь* ⇔ *неподвижность / автоматическое движение*, ведь *огонь* по признаку *горячий* эквивалентизируется с *лихорадкой*, чем порождается параллелизм *огонь / трепет* через *лихорадочный трепет*. *Живое движение* у графини в описании сцены, когда Германн заставляет ее раскрыть свою тайну, тоже вкладывается в контекст эквивалентов *три карты / тайна / анекдот / мечта / Германн*, т. е. главного ряда, в котором определяются три молодых героя. Не случайно, что в плане событийного действия *мгновенное оживление* графини превращается в ее *смерть*.

удваивается семантическая перспектива всего ряда эквивалентов, в котором эти мотивы фигурируют (*действительность с мечтой* с этой точки зрения равняется не *жизни*, а *смерти*). С другой стороны, *наполеоновский* атрибут Германна и Лизаветы, недвусмысленно означающий *личные aspirations* персонажей в смысловом мире «Пиковой дамы», дифференцирован как раз по линии того же признака у графини, несущего смысл *интеллектуальной пустоты и механического, лишённого креативного начала мышления*. Как мы видели, Германна и Лизавету характеризуют *умственные усилия и внутреннее устремление* даже после утраты ими своих конкретных предметов мечты. По дальнейшему ходу действия данное свойство развивается как семантический сюжет трансформации форм проявления «огненного воображения» героя. Этот сюжет неразрывно связан с Германном. Трансформация проходит, как было изложено выше, через процесс отдаления героя от механического повтора, укладывающегося в укоренившиеся формы условностей обозначения и интерпретирования, вплоть до создания им индивидуальной формы обозначения новых элементов его само- и миропонимания. Итак, вместо *интеллектуальной пустоты и некреативного обозначения знаками и толкования знаков*, у Германна *умственные усилия и внутреннее устремление* приобретают все новые и новые формы, чем и переоценивается само удвоение семантической перспективы *мечты (страсти / воображения* и т. д.). Учитывая весь процесс видоизменения характеристики *мечты* по ходу полного развертывания семантического сюжета данного мотива, следует говорить уже не только об удвоении его смысловой характеристики в форме перевоплощения *мечта : жизнь* в новое определение *мечта : смерть*. Перспективы умножаются, в результате чего текст уничтожает само мышление в бинарных понятиях. Удвоение перспектив в произведении развертывается как *процесс семантически-сюжетного развертывания определенных мотивов*, при этом валидность бинарных противопоставленностей постепенно снимается по самому ходу динамической трансформации, лежащей в основе развития семантического сюжета. Для того, чтобы оценить поэтическую природу возможного плюрализма значений и смыслопорождающих механизмов (плюрализма, возникающего вследствие постоянных умножений в тексте семантических перспектив), следует, однако, обязательно учитывать следующее обстоятельство. Процессуальная смена перспектив создает внутренне иерархизованную семантическую систему по мере расширения и синтагматической последовательности создания семантической до-

стоверности этих перспектив — ведь смена, в принципе, означает дискредитацию одной перспективы (сформированного смысла определенного мотива, и возникающих из него смыслопорождающих процессов) другой, в рамках целостной знаковой системы по ходу ее развертывания. Однако скомпрометированные семантические перспективы (с их сюжетными образованиями) сохраняют достоверность в своей принадлежности к разным уровням иерархической семантической организованности внутри текста.

Возьмем в качестве примера мотив *мечта* (имея в виду и его эквиваленты). *Мечта : жизнь* при новом определении *мечта : смерть* не теряет свою действенность в семантическом составе фигур Германна и Лизаветы. *Мечта : жизнь* не перестает сообщать о том что Германн и Лизавета воспринимают жизнь в рамках *личной мечты*, и данное определение не перестает проявлять признаки *жизненности* и *жизнеспособности* в этом контексте. Второе определение *мечта : смерть* освещает несоответствие поведения одержимых мечтой персонажей тем критериям *жизни* и *жизненности*, которые вырисовываются в рамках целостной знаковой системы пушкинского текста. В то же время фигура Германна, с точки зрения этого несоответствия родственная фигуре графини, проявляет отличающийся от характерного для нее признак при *утрате мечты* (т. е. по первому определению: при проявлении *безжизненности*). Германн тогда наделяется признаком *умственных усилий* и *внутренней сосредоточенности*, т. е. абсолютно трансформируется соотношение двух определений. Утрата реализуемости мечты (в семантическом прочтении: *утрата жизненности / жизни* — по первому определению; *утрата омертвелости / смерти* — по второму определению) в конечном счете оказывается *сохранением* той же *жизненности* или *мертвенности*, но так, что при этом выделяется отличающаяся от графини *мертвенность* Германна: его *умственные усилия*, которые никак не равняются ни интеллектуальной пустоте графини, ни ее усилиям при требовании Германна выдать тайну трех карт (ср.: «казалось, она искала слов для своего ответа», 225). Итак, в «Пиковой даме» *смерть* и *жизнь* удваиваются по своим значениям не только благодаря своей инверсивной соположимости к главному ряду эквивалентов (см.: *мечта : жизнь* > *мечта : смерть*). Семантическая природа *смерти* и *жизни* обнаруживается также в самой дифференциации смысла *смерти* в указанном обратном параллелизме графини и главных героя и героини пушкинской повести. По сравнению с графиней Германн и Лизавета после утраты своей мечты оказываются гораздо более *живыми*, чем старая графиня. Их *мертвенность* получает дифференцирующий признак как раз *жизненности*. Этот

признак, однако, развивается дальше единственно у Германна, причем, превращаясь в элемент событийного сюжета: появляются разные формы оживания графини в глазах героя. Дифференцирование *мертвенности* графини и Германна, т. е. очередная фаза развертывания семантического сюжета *смерти*, мотивирует последующие этапы событийного хода. Разные образы оживания графини будут отражать уже не *мертвенность* Германна, а процесс его собственного *оживления*, смысловую рамку которого вырисовывают *умственные усилия*. Согласно этой семантической логике, *последнее оживление графини* в результате осязаемого, осознаваемого, хоть и не интерпретируемого внешним миром знаковконструирования Германна («Тройка, семерка, дама») будет соответствовать *завершению прозрения героя*. Прозрение сводится не только к осознанию Германном своего жизненного опыта, но, как мы видели, и к творению новой условности обозначения и интерпретирования мира, и в нем его самого. А если новый образ знаковконструирования в поэтическом мире «Пиковой дамы» в конечном итоге оказывается *оживлением* самого героя, это и значит, что Германну удастся осуществить мечту главного героя романа Достоевского «Игрок»: он может «из мертвых воскреснуть».

Анекдот о трех картах, превратившийся в *окаменелый рассказ* о тайне, в конце «Пиковой дамы» перевоплощается в *оживленный рассказ* о тайне опыта Германна и его знаковтворения. Небезынтересно в этом отношении учесть, что оба повторяющихся в конце «Пиковой дамы» знаковых ряда — «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» — состоят из трех элементов. Так как мотив *три* первично входит в состав эквивалентов главного ряда по своей семантической принадлежности к *картам*, он сам по себе несет вышевыявленный сдвиг *реальный жизненный поступок (игра в карты) ⇔ окаменелый поступок (анекдот об игре в карты)*. Созвучна указанному сдвигу связь мотивов *огонь* и *три* в описании одежды графини: из окружающих ее трех девушек как раз *третья* держит «высокий чепец с лентами огненного цвета» [214]. *Три* явно указывает на *форму, лишенную содержания*, и этим семантически недвус-

⁸⁰ У Лизаветы *три* присоединяется к ее внутренней дилемме, которая воплощается в *вопросе трех дам*, подошедших к ней на балу: «Подошедшие к ним три дамы с вопросом — *oubli ou regret?* — прервали разговор [о Германне. — К. К.], который становился мучительно любопытен для Лизаветы Ивановны» [228]. Весь текстовой материал, описывающий внутреннее отношение Лизаветы к Германну, можно разбить на сегменты со смысловым центром *идеи забвения Германна*, с одной стороны, а с другой, *идеи принятия Германна*, которая и приводит потом к *раскаянию*. Обнаруженное расчленение проводится параллелизмом *раскаяние / regret* по признаку *сожаления* (см.: «Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии», 229). Синонимия подчеркивается еще

мысленно мотивируется крушение игры Германна⁸⁰, развернутое в целой сюжетной системе *нереализованного числа три* — достаточно вспомнить неудачу третьего вечера, провал третьей игры, нефункционирование третьей карты, что и приводит к тотальному уничтожению следующего после молодой графини и Чаплицкого третьего претендента на практическую реализацию тайны трех карт⁸¹.

Осознание Германном того, что *анекдот / три карты / тайна* и т. д. уже не представляют собой настоящее содержание, которым возможно было бы наполнить рамки личной судьбы, семантизируется в эквивалентизации *экзистенциального крушения* героя — т. е. *реального жизненного поступка* — и *унаследованной русской формы жизни*, которую в данной знаковой системе обозначает графиня — см.: «Старуха! — закричал он в ужасе» [237]. Мысль о том, что окаменелое содержание, устарелый личный и исторический принцип (литературной) жизни воспринимались героем в качестве жизненного содержания, т. е. нежизнеспособное возводилось в ранг жизненного принципа, передается в соотнесенности *безжизненного*

признаком *душевной боли и скорби* в ряду *горько заплакала* — *мучительное раскаяние* — *regret*. Ср. членение: «Она упрекала себя в неосторожном поведении [regret] и не знала, что делать: [oubli ou regret?] перестать ли сидеть у окошка и невниманием охладить в молодом офицере охоту к дальнейшим преследованиям? [oubli?] — отослать ли ему письмо? [regret?] — отвечать ли холодно и решительно? [oubli?] Ей не с кем было посоветоваться, у ней не было ни подруги, ни наставницы [oubli ou regret?]. Лизавета Ивановна решила отвечать [regret]. <...> Несколько раз начинала она свое письмо, — и рвала его: [oubli et regret] то выражения казались ей слишком снисходительными [regret ⇔ oubli], то слишком жестокими [oubli ⇔ regret]. Наконец ей удалось написать несколько строк, которыми она осталась довольна [regret]» [221—222]; «Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде, погруженная в глубокие размышления [oubli ou regret?]. Приехав домой, она спешила отослать заспанную девку <...> сказала, что раздеется сама, и с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна [regret] и желая не найти его [oubli]. С первого взгляда она удостоверилась в его отсутствии и благодарила судьбу за препятствие, помешавшее их свиданию [oubli]. Она села, не раздеваясь, и стала припоминать все обстоятельства, в такое короткое время и так далеко ее завлекшие [oubli]. Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, — и уже она была с ним в переписке, — и он успел вытребовать от нее ночное свидание! [oubli!] Она знала имя его потому только, что некоторые из его писем были им подписаны; никогда с ним не говорила, не слыхала его голоса, никогда о нем не слыхала... до самого сего вечера [oubli] <...> это уже пошлое лицо пугало [oubli] и пленяло [regret] ее воображение.<...> Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она затрепетала... [regret] — Где же вы были? — спросила она испуганным шепотом [regret et oubli]» [227—228].

⁸¹ Общеизвестно, что *нереализованным числом три* обозначается в тексте *дискредитация сказки*, одним аспектом которой является *компрометация литературности жизни*, оторванной от первичного эмпирического опыта. Ср. еще раз исследование: Петрунина 1980.

предмета, карты и кажимости наличия жизни — ср.: «В эту минуту ему *показалось*, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...» [237]. Вырисовывается следующая логика обозначения семантического пути прозрения Германна (I): 1. старуха ⇔ 2. карта ⇔ 3. оживающая карта. Единицы 1, 2 и 3 представляют собой два четко разграничимых этапа трансформации мышления героя. Переход 1 ⇔ 2 означает эквивалентизирующее сознание героя, ставящее знак равенства между *живой жизнью* и *окаменелой жизненной формой*. Третий момент по своему значению двулик: с одной стороны, он указывает на ложность эквивалентизирующего механизма, описывая его признаком *кажимости*. С другой, как выше обнаружилось, переход 2 ⇔ 3 определяет Германна, который в области обозначения действительности новыми знаками оживляет сферу смерти. Указанная трансформационная линия оказывается модифицированным повторением следующей семантической последовательности (II): 1. молодая графиня / жизнь ⇔ 2. старая графиня / окаменелая жизнь / смерть ⇔ 3. оживление, приводящее к полному развитию *сумасшествия* (понимаемого на высшем уровне смысловой иерархии, созданной в рамках развития семантического сюжета). Осознанием ложности эквивалентизации, интерпретируя ее самым актом обозначения в рамках создания новой формы семиотической условности, Германн преобразует временное оживление старушки, уходящее в смерть, в постоянный признак собственного мышления и знакотворения. Тем самым в «Пиковой даме» Пушкина семантика *жизни* возвышается над *смертью*. *Смерть* равняется *инертному повтору омертвения*, который прекращается единственным прозревающим героем произведения, Германном. Герой возвышает жизнь над смертью актом претворения в жизнь раньше неизвестной структуры обозначения и его формы повторения. В «Пиковой даме» главный герой, дошедший до креативного творения новых семиотических условностей пользования знаками, «воскресает из мертвых» вместе с самим текстом, который по ходу развертывания сюжета семантической фигуры своего героя постоянно рефлектирует природу своей поэтической знаковости. Герой и текст отражают друг друга, семантический и событийный сюжеты пушкинского произведения никак не отделимы друг от друга. *Сумасшествие* Германна оказывается выражением креативной художественной фантазии, воплощенной в поэтическом развертывании литературного текста. Именно в прозрении Германна воплощается поэтическое авторефлексивное слово в «Пиковой даме».

СЕМАНТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ В «ИГРОКЕ» —
ИСТОРИЯ, ВОСКРЕШЕННАЯ «ИЗ МЕРТВЫХ»

В романе Достоевского «Игрок» *история* поставлена в выделенную позицию уже тем, что поэтическая характеристика мотива вкладывается в контекст *сумасшествия* Алексея, и тем самым и смысловых определений *игры* и *вызова*, адресованных герою Полиной. В рамках таких сочетаний *история* определяется как *скандал* (см. даже непосредственное соположение словесных манифестаций двух мотивов, *истории* и *скандала*: «И представьте при этом разные *скандалы*, *истории* <...> я не вижу тут ни *скандалов*, ни *историй*», 242/1), причем последний является и часто фигурирующим мотивом в изображении событий в действии романа, в котором большинство персонажей одержимы постоянным страхом какого-то «скандала» — см., напр., mademoiselle Blanche, в положении которой «всего менее выгоден *скандал*» [248/28]⁸²; или бабушку, которая, по мнению генерала, «срамит их фамилию, стала *скандалом* всего города» [284/27]; но, по мнению Алексея, также «произведет *скандал*» [299/43], если Мистер Астлей намерен держать Полину у себя; в то же время природа *скандала* отмечена в тексте изображением той «*истории*», которая «вышла» [299/15] следствием того, что Полина провела ночь в комнате Алексея; *скандальными* оказываются не в последнюю очередь и разные провоцирующие формы поведения Алексея в ситуациях, в которых он старается ярко демонстрировать свою независимость и оригинальность (хотя и эти описания обходятся без непосредственного появления словесного мотива «скандал»). *История-скандал* стоит в то же время и в центре развертывания любовного романа Полины и Алексея, ведь метафорический *вызов к прыжку с Шлангенберга* в действии «Игрока» получает конкретное событийное воплощение в инциденте с бароном. Этот жизненный эпизод в глазах окружающей среды представляет собой однозначно *скандальную* сцену, возможность продолжения которой, даже по мнению Полины, следует радикально предотвратить, а ее практические последствия самым быстрым образом и безоговорочно сгладить. Тем ярче бросается в глаза, что Алексею совсем не хочется прекращать эту «историю», и

⁸² И здесь не случайно появляется за процитированным сегментом характеристика mademoiselle Blanche как носителя «истории»: «если вы уже знали всю эту *историю*, а следственно, знаете *наизусть*, что такое mademoiselle Blanche de Cominges, то каким образом не предупредили вы хоть меня <...>?» [248/35].

хотя записка Полины по-видимому останавливает его на пути практического продолжения «истории» (прибавления нового, даже более провоцирующего скандала к старому), он уже перед выполнением «приказа» Полины, чтобы он «перестал», находит оригинальную форму для того, чтобы «продолжать эту историю» [243/16]. Обнаружение этой формы продолжения и его мотивации может раскрыть процесс развития семантического сюжета *истории* в романе Достоевского, ход перевоплощения данного мотива из *скандального жизненного слова* в *литературное слово с разными смысловыми установками и модальностями*.

Разбор следует начать с выявления семантической мотивации зарождения *истории* с бароном, интерпретируемой в своих двух значениях: в смысле *скандального инцидента*, спровоцированного нарочито невежливым словоупотреблением (специальной прагматической установкой повседневной речи) Алексея, с одной стороны, и в смысле той *литературной речи*, с другой, которую Алексей создает все еще в целях управления определенной жизненной ситуацией, но так, что *скандал* воплощает уже не прагматическую цель, а сложно конструированное литературное содержание речи героя. Эта речь, при всей прагматической ее ориентированности, заложенной в самой практической ситуации высказывания, представляет собой *комический литературный дискурс*. Мы рассмотрим *скандальный словесный инцидент* с бароном, выясняя заложенную в нем семантическую мотивировку возникновения последующего *литературного рассказа Алексея о прошлом и будущем данного словесного инцидента*, т. е. того последующего рассказа героя, который все еще принадлежит к временному плану изображенных событий.

Словесный инцидент с бароном, в качестве варианта *шлангенбергского вызова*, семантически однозначно мотивирован своеобразным отношением *слов Алексея и Полины* — ср.: «Вы мне в последний раз, на Шлангенберге, сказали, что готовы по первому моему слову броситься вниз <...> Я когда-нибудь произнесу это слово единственно затем, чтоб посмотреть, как вы будете расплачиваться, и уж будьте уверены, что я выдержу характер» [214/4]. Первоначальная мотивация сводится к причинно-следственной реляции *обещания Алексея (словом)*, что он исполнит приказ, воплощенный в *слове Полины*, и *обещания Полины*, что она произнесет «это слово», вызванное обещанием Алексея. Итак, *шлангенбергский вызов Полины*, адресованный Алексею, по сути дела соответствует такому *вызову*, агентом которого является *изначальное слово Алексея*, адресованное Полине в форме обещания. К нему примыкает добавочная тематизация, развернутая вокруг мотива *расплатиться*.

Слово, произнесенное Полиной, по своему назначению будет иметь цель заставить Алексея «расплатиться» и ей самой (и также Алексею?) «выдержать характер». *Расплатиться* получает тематическое дифференцирование в близком к приведенному отрывку месте: «Уж за одно то, что я позволяю вам *делать такие вопросы и догадки*, следует вам *расплатиться*» [213/43] — говорит Полина, на что Алексей отвечает следующее: «Я действительно считаю себя вправе *делать вам всякие вопросы* <...> именно потому, что готов как угодно *за них расплатиться*, и свою жизнь считаю теперь ни во что» [213/45]. Расплатиться Алексею за свои вопросы и догадки, как видно, следует словом, за что он и готов пожертвовать *жизнью*. Наблюдается повторение семантической мотивировочной линии: *слово Алексея* (*обещание*, основанное на праве на слово-вопрос и на слово-догадку, обращенные к Полине) может вызвать *слово Полины* (ее вызов-приказ и ее обещание будущего слова-приказа). Итак, *инициатором* произнесения *слова-вызова* недвусмысленно обозначается сам Алексей. Речь идет о том, что он *своим словом*, посредством слова Полины, адресует *вызов самому себе*.⁸³ Впоследствии данное соотношение будет служить семантической мотивацией того, что вопросы Алексея к Полине превращаются в старание *дать «себе, по возможности, точный отчет во всем приключившемся»* [282/1], что и приведет к сочинению его записок, переименованных потом в качестве лите-

⁸³ Выявленная семантизация дает основание предположить, что искушающим Алексея дьяволом является *сам герой*, более конкретно: *его собственное слово*, обращенное к нему самому через другой говорящий субъект. Этим и может мотивироваться буквальная интерпретируемость словоупотребления «как вы беситесь» [213/42], именно в рамках семантической фигуры Алексея. Указанная смысловая линия развивается в романе в форме трансформации: сюжетное начало постепенно доходит до *самих записок Алексея*, в которых герой адресует слово самому себе уже без посредства какого бы то ни было постороннего персонажа, в форме Ich-Erzählung. Оставаясь в рамках библейского контекста искушения, следует установить: Алексея *искушает собственное искушающее слово*, воплощенное в разных его вопросах и догадках, адресованных самому себе и другим (в первую очередь Полине). После акта экстерииоризации внутреннего слова, вопросы переводятся в другую онтологическую плоскость, в область искусства, где этот эпистемологический опыт, интериоризированный и экстерииоризированный в форме текстопорождения, адресован как субъекту текста, так и его абстрактному и реальному читателю. В поэтическом мире «Игрока» в акте *самоискушения в области личного творения* Достоевский наделяет своего героя медиаторной функцией. Подробную разработку понятия *медиаторства* в разных его измерениях и толкование соотношения *бесовского искушения и зарождения художественного текста*, см. в главе «Изгнание беса как проблема текстuality в романе Достоевского “Бесы”». (От “старых философских мест” к литературной интер- и метатекстуальной дискурсивности)» в настоящей книге (ср.: Кроо 1999/2005). О *медиаторной функции литературного персонажа* в романе И. С. Тургенева «Рудин» см. в кн.: Кгоб 2002, passim.

ратурного произведения в «повесть» [306/22] (в отличие от сочинения Достоевского, отмеченного в подзаголовке произведения «романом», составленным «из записок молодого человека»).

Вступая в ситуацию инцидента с бароном, Алексей, следовательно, продолжает *собственное искушение словом*⁸⁴, превращая его в практический эпизод выявления определенного типа речевого поведения. По своему содержанию оно, с точки зрения оказанного на адресатов влияния, характеризуется как «наделать» барону и баронессе «грубостей» и «испугать» [235/40] их. С точки зрения непосредственного, неожиданно возникающего личностного импульса, толкающего Алексея на эту наглость, в последующем объяснении инцидента вырисовывается достоверное толкование героем того, как воспоминание отвратительного «jawohl» на него «подействовало <...> раздражительно» [236/2] при осознании того, как унижительно всегда обращался с ним барон, как будто он «был червяк» [236/4]. Все же, несмотря на то, что это объяснение совпадает с описанием персонажей обиженных, провоцирующих своей *наглостью* в момент их встречи с Алексеем [234/17] (чем и подчеркивается достоверность информации о том, как сказывалось в герое самолюбие), сам Алексей будет оценивать свое толкование особо: будет акцентировать специфическую установку своего объяснения-рассказа, то его свойство, что ему ретроспективно «удивительно хотелось *размазывать всю эту историю* как можно нелепее» [236/12]. Итак, смысл речевого поведения героя в инциденте, в плане толкования его последствий и внутренней психологически-личностной мотивации его начинания по прагматическим аспектам, никак не исчерпывается точкой зрения общественного (общего) мнения, оценивающего изучаемый эпизод как *историю-скандал* или форму *исполнения самолюбивых желаний Полины и Алексея*. Но так же не исчерпывается смысл эпизода и ложным его толкованием, данным самим Алексеем, позицию которого определяет особое стремление интерпретировать инцидент нарочито фальшиво, банально. Мнение о скандальности инцидента разделяют и те, кто из публики смотрит на героя «в недоумении» [235/15] — среди них генерал вместе с инсинуированными персонажами, но также и сама Полина, позже приказывающая Алексею «перестать» и «уняться» [243/19], и Мистер Астлей (см.: «Разумеется, она не могла предугадать, что *вы буквально исполните ее насмешливое желание...*», 245/41), и не в после-

⁸⁴ Как раз через сцепление *слова* и *искушения* вырисовывается важное разветвление семантически-сюжетного развития темы *искусства* в «Игроке». Изложенное здесь в связи с определением семантического статуса *искусства* и соответствующего сюжетного развития в «Игроке» генетически восходит к нашим работам: Кроо 1995а, 1999.

днюю очередь сам Алексей (см.: «И что за фантазия идти оскорблять женщину?», 233/19; «Исполнил ... дурачество», 235/20). Однако все указанные тематизированные аспекты взгляда на оцениваемое событие как на *скандальное дурачество* оказываются неполными, редуцированными, и читательское предположение об их исключительности (даже воспринимая их в своей совокупности) так же привело бы к *размазыванию истории*, как и восприятие ложного толкования Алексея относительно собственной *истории*, нарочно «размазанной». Такие толкования «размазывают» истинный смысл *истории* тем, что не обращают внимания на важный элемент процесса объяснения Алексеем инцидента. Этот элемент связывает истинное, не размазывающее толкование *истории* с тем *словом*, которым Полина посылает героя в изучаемый эпизод — со словом, инициатором которого, как было показано, по сути дела, является сам Алексей.

Объясняющее слово Алексея (процесс интерпретирования *истории-скандала*) и слово Полины, возобновляющее инициированное Алексеем слово (приказ, отправляющий героя в инцидент), содержат общие мотивные варианты *смеха/смехотворности*. Достаточно вспомнить, как ярко тематизируется этот мотив в ожесточенных словах Полины, когда вместо в принципе принятого Алексеем приказа убить названного ему человека в любой момент, она решается на выбор комического варианта исполнения обещания Алексея: «*Вместо* всех этих убийств и *трагедий* я хочу только *посмеяться*» [233/12]. Конечно, стремление Полины «посмеяться» отражает не ее веселый дух, а — по представлению Алексея — ее ориентацию на такую «шутку», которая равнозначна «вызову»: «я и тогда считал ее вопрос наполовину за *шутку*, за *вызов*; но все-таки она *слишком серьезно* проговорила» [232/38]. Речь тут идет не просто о *шуточности очень серьезного вызова*, но также о *серьезном по содержанию вызове смехотворности, имеющей, следовательно, серьезную содержательную установку*. Смысл *вызова* ярко удваивается по смыслу семантической принадлежности *шутки*: 1. *шуточным-серьезным* оказывается по своему содержанию сам *вызов* и *оформление вызова*, адресованного Алексею; 2. *вызов* равнозначен *вызову самой шуточности* инцидента, имеющего все-таки серьезное содержание, т. е. *вызову шуточности серьезного содержания*. Первый смысл связан отчасти с серьезностью Полины — говорящей как будто в шутку — в ее призыве Алексея к любви (этим и мотивируется ощущение Алексея: «В этих словах было что-то циническое и откровенное <...> Это уж перешло за черту рабства и ничтожества. <...> И как ни нелеп, как ни невероятен

был весь наш разговор, но сердце у меня дрогнуло», 232/42). Второй же недвусмысленно означает *конструирование шуточной формы и модальности серьезного содержания самого вызова* (любовного залога, требуемого от Алексея и исполняемого им по приказу Полины). Объединение двух семантических ориентаций, *серьезное содержание шутки вызова комической ситуации серьезного характера* определяет прагматическую модальность ожидаемого от Алексея инцидента: он должен быть *смешным до скандала*, и как раз этой *шуточной скандальностью* своего поведения доказать свою *серьезную любовь* к Полине, все же никак не достигая *трагического оттенка* сцены и ее экзистенциальных последствий. Девиз «*иди на погибель, а я в стороне останусь*» [232/42] не может найти своего истинно трагического завершения⁸⁵, ведь он в одно и то же время стоит и «вместо всех <...> трагедий» [233/12], чтобы «*посмеяться*» [233/13] (см. еще: «Я просто смеяться хочу. Ну, хочу да и только! И зачем вам оскорблять женщину? Скорее вас прибьют палкой», 233/25).

Мотив *посмеяться*, с другой стороны, коннотирован своеобразным смыслом, относящимся к семантическим фигурам обоих главных персонажей «Игрока». Приказ Алексею насмешить Полину организацией комического эпизода вырастает из многочисленных — частью изображенных, частью только упомянутых — разговоров между Полиной и Алексеем, конец которых характеризует возникновение *злости* и *раздражения* Полины: «В последнее время она всегда кончала со мной разговор со злобой и раздражением, с настоящей злобой» [214/12]. *Злоба* и *раздражение* в плане психологического изображения указывают на чувство собственного достоинства персонажей, на их самолюбие, борьбу за независимость. В этих признаках отражается личностное начало в жизненных стремлениях Полины и Алексея, вытекающих из интенции этих персонажей продемонстрировать свою индивидуальность, «оригинальность», свое волевое и умственное превосходство над другими. Такую же мысль могут выражать варианты *смеха* и без отмеченности *злобой* — ср. Алексея, которому тоном, формой и содержанием своего рассказа «ужасно хотелось их раззадорить» [225/30]; этому утверждению предшествует сегмент «Я смеялся» [225/30]. В подобном семантическом русле можно толковать регулярное появление *насмешливости* в таких местах действия романа, в которых персонажи пытаются завоевать подходящую к их внутренним стремлениям позицию, или страдают от неимения такой

⁸⁵ Как общеизвестно, тема *остаться в стороне* будет получать многостороннее истолкование и обширные сюжетные разветвления, как в событийном, так и сугубо семантическом плане в романе Достоевского «Братья Карамазовы».

позиции. Созвучно этому «насмешливое желание» [245/42] Полины будет читаться отчасти как выражение ее *игры* с Алексеем. В семантической мотивной системе «Игрока», в то же время, *злоба* и *раздражение* переименовываются в мотив «беситься» [см. 213/42], чем и выдвигается метафоризация с поэтически-идейным центром *беса* и *бесовского*. К данному смысловому оттенку неразрывно примыкает в том числе и *тон* речи, ведь «злятся» и «бесятся» герои как раз тогда, когда они *разговаривают* (ср. еще раз: «она всегда *кончала* со мной *разговор со злобой*»), точнее, их *злоба* и *раздраженность* проявляются и даже воплощаются в самих *тоне* и *интонации их высказываний* — см., напр.: «ей хотелось разозлить меня *тоном* и дикостью своего *ответа*; я об этом ей тотчас же сказал» [213/39]. Нельзя забывать о том, что *дикость* в тексте первично выступает в функции признака *мысли* и *фантазии* (см. оценку Алексеем приказа придраться к барону: «иду, хоть это и *дикая фантазия*», 233/17). Связанные с *дикостью* атрибуты *тона речи* (*злоба*, *раздраженность*, *беситься*, *злиться* и т. д.), следовательно, семантически все принадлежат к главному ряду эквивалентов в тексте, среди которых, в частности, *сумасшествие*, разветвляющееся в направлении *творческой фантазии*. Итак, с *творческой фантазией*, *художественностью речи* сочетается и мотивный круг *бесовства*, многократно подтвержденный разными словесными вариантами (см., напр.: «страстью к этому *дьяволу* — Blanche», 232/23; «— *Diantre!* прошептала mademoiselle Blanche, *бешено* сверкнув глазами, но вдруг захохотала и вышла», 278/10; «*que diable!*», 271/37), но выделенный самым весомым образом при помощи библейского претекста искушения Христа. Не случайно появляется в тексте в качестве варианта *сумасшедшей неостановимости страсти* и *одержимости желанием* (у бабушки) мотив *furor*, который в поэтической системе «Игрока», удваивающей смысл *сумасшествия* и *дикой фантазии*, однозначно коннотирован — по культурному ассоциативному контексту — известным концептом *furor poeticus*.

Учитывая раскрытые выше смыслопорождающие процессы, приводящие в тексте романа к особому определению *вызова* Полины (в семантическом прочтении: *вызова* Алексея самому себе), можно прийти к следующему заключению. Инцидент с бароном предназначен *вызвать комическую модальность серьезного содержания* — последнее понимается как *не-«шуточное»*, но и *не-«трагическое»*. *Вызов* в рамках этого смыслового определения касается *соотношения содержания и формы, предмета и модальности высказывания, имеющего художественную природу*. Данное соотношение семантизируется в контексте *искушения бесом*, и коннотировано смыслом *furor poeticus*. *Furor poeticus* подводит к мотиву *художествен-*

ного текстопорождения (вытекающего, в интратекстуальной своей конкретизированности, из источника модальностей, из тонов и интонаций раздраженности) и также к толкованию *искушения искусства* через всяческие медиаторы, выполняющие неодинаковые роли субъектов высказываний. Они охарактеризованы по своим функциям, выступая на разных уровнях и в многообразных формах как инициаторы, посредники и завершители слова *искушения*. (Инициатором слова-обещания, напр., оказывается Алексей, но это слово опосредствовано ему словом Полины, которое герой претворяет в жизнь в сцене инцидента; в то же время, как мы скоро увидим, он и сам трансформирует это слово, обогащая его содержание и форму вплоть до слова своих художественных записок; эти записки, со своей стороны, выполняют медиаторную функцию между первоначальным словом Алексея в действии романа и творческим словом Достоевского, начавшего слово Алексея в созданном им романе, посредником для которого оказывается «повесть» героя.)

Смысл *любвиной истории* Алексея и Полины нагружен развитием всех этих поэтически-семантических линий «Игрока». Сам текст Достоевского и вслед за ним интерпретатор «Игрока» имеют возможность указать на смыслопорождающие процессы создания семантического сюжета *истории* Алексея, который одновременно с изображенными событиями «пустившись рассказывать всю историю <...> [своей. — К. К.] любви <...> вдруг, во время самого рассказа, был поражен тем, что почти ничего не мог сказать об <...> отношениях с нею точного и положительного» [246/9]. Все то, что оценивается героем как «фантастическое, странное, неосновательное, и даже ни на что не похожее», оказывается в высшей степени толкуемо. На уровне интерпретационной компетенции, принадлежащей самому тексту, действительно кажется справедливым утверждение: «да, иногда самая дикая мысль, самая с виду невозможная мысль, до того сильно укрепляется в голове, что ее принимаешь, наконец, за что-то осуществимое... <...> примешь ее, наконец <...> за нечто такое, что уже не может не быть и не случиться!» [291/30]. В тексте по ходу развертывания смысловых определений *истории* Алексея акцентируется сложность системы чередований всевозможных старых и новых начал и концов на определенных этапах смыслового развития *любвиной истории*. *Любовная история* через *историю искушения* реверсится в истинную *историю нахождения Алексеем своего пути, ведущего от первоначального слова-обещания до слов записок*, при посредстве различных форм конструирования высказываний с многообразной художественной природой. Инцидент с бароном пред-

ставляет собой одну выделенную фазу этого пути, связывая проанализированный выше мотив *вызова* с ретроспективным рассказом героя об инсценировке семантической сути (значения) этого же вызова, т. е. с рассказом о *создании комической сцены серьезного смысла*. Рассказ Алексея о собственном «деле», об инциденте с бароном — об инциденте инсценировки серьезного (но не трагического!) в комической модальности — даже удваивается, будучи адресованным двум слушателям: генералу, а потом французу Де-Грие. Семантическое пространство мотива *история*, охватывающее путь от *формирования скандального слова до зарождения литературного текста*, не «размазывается», если не упускать из виду основополагающий для его развития мотив *смех / смехотворность* со всеми его вариантами. После того, как мы разъяснили значение *смеха* для характеристики *вызова* Полины, рассмотрим его варианты, возвращаясь к проблематике рассказа Алексея об инциденте с бароном. Раскрыв семантические определения, заложенные в первом рассказе Алексея, приступим к рассмотрению второго рассказа героя, к толкованию, которое он дает в своем разговоре с Де-Грие.

Первое и второе объяснения Алексея следуют друг за другом как очередные звенья цепи определения *истории* и *вызова* через мотивную тематизацию. То, что Алексей характеризует как «*размазывать* всю эту *историю* как можно нелепее» [236/12], в переформулировке генерала означает «напрашиваться на *историю*» («Он обернулся к французу и по-французски изложил ему, что я решительно *напрашиваюсь на историю*», 236/17). Мотив «напрашиваться на историю» сразу же выявляет свой двойственный смысл. Первично он принадлежит к самому толкованию Алексеем инцидента — толкованию, которое есть «в высшей степени мальчишеское объяснение» [см. 236/11]. Однако не менее важно его сочетание с самим инцидентом и возможным его практическим продолжением. Ведь свое поведение во время инцидента Алексей считает *школьничеством* [233/43], по сути дела родственным «*мальчишескому объяснению*»: «Шляпу снять велела мне она, но поклонился и *сошкольничал* я уж сам от себя» (234/35; здесь *сошкольничать* однозначно рифмуется с *вызовом*, ведь школьничавший герой «точно с горы летел» [234/36], но с горы — с Шлангенберга? — летит он уже не по вызову Полины, т. е. по оригинальному своему слову-обещанию, вызывающему ответный вызов Полины, а по новому: он школьничает «уж сам от себя»). Мотив *школьничество* будет вкладываться в уста генерала, когда Алексей притворяется, что, продолжая инцидент, имеет твердое намерение извиниться перед обиженными бароном и баронессой: «Я постараюсь раз навсегда из-

бавить себя от вашего школьничества» [236/48] — отзывается генерал. В свете указанного можно установить, что *напрашиваться на историю* относится, с одной стороны, к *школьничеству* Алексея в форме *реализации инцидента* и стремления к его продолжению, а с другой, — к самому *объяснению словом* героя этого же *инцидента*. Принимая во внимание, что инцидент сам воплощает трансформацию изначального вызова Полины, при которой школьничающий Алексей сочиняет сцену «уж сам от себя», словесную угрозу героя, что история будет продолжаться (хотя он на самом деле совсем не решился на извинение перед обиженными), тоже логично будет оценить по своему семантическому признаку *оформление комической сцены*. Сочинителем этой новой сцены является уже единственно Алексей. Итак, герой *напрашивается на историю*, т. е. на продолжение скандального инцидента как автор, создающий следующую сцену своего *вызова*, уже давным-давно отклонившегося от содержания *вызова* Полины. Алексей *пишет свою историю*, начиная ее с изначального своего слова-обещания, через сцену скандального инцидента, придуманного «уж сам от себя», до фиктивного представления его продолжения. Фиктивное представление само воплощает продолжение инцидента, по ходу которого герой *напрашивается на историю*, снимая старый смысл истории-скандала (он и *размазывает* этот ее смысл). Новый смысл старания Алексея *напрашиваться на историю* в этом прочтении оказывается таким *школьничеством-ученичеством*, с помощью которого герой доходит до обретения способности создать свои полные записки. Как раз в этих записках содержится описание пути к их творению, не только в сфере освоения экзистенциального опыта героя (биография), но и в продвижении вперед в самом оформлении разных семантических этапов *истории* от *вызова истории-скандала* до вызова таланта к сочинению оригинальной комической сцены и ее объяснения («от себя»).

Так претворяется в жизнь продолжение инцидента в форме фиктивного его представления. Не случайно, что в указанном месте романа мотивы *ответ* и *отчет* фигурируют вместе. Улавливается момент, когда Алексей, проходя путь *школьника*, начинает основательно учиться *отвечать за себя* и достоверно *давать себе отчет* в форме собственной оригинальности. (Ср.: «Каким образом взяли вы на себя *отвечать за меня барону?* <...> Только одно мое безграничное уважение к вашим достоинствам останавливает меня потребовать от вас теперь же удовлетворения и дальнейшего *отчета* в том, что вы взяли на себя право *за меня отвечать*», 237/27; ср. позже: «если дам себе, по возможности, точный *отчет* <...> меня тянет

опять к перу», 282/2). В логику смыслопорождения вполне укладывается и то, что семантическое образование *история—школьничество—ответ/отчет* непосредственно перевоплощается в тематический мотив *вызов*: «Генерал был до того поражен, что руки расставил, потом вдруг оборотился к французу и торопливо передал ему, что я чуть не *вызвал* его сейчас *на дуэль*» [237/37]. И поэтому совершенно естественно, что в следующей фазе *сочинения Алексеем собственной истории* в рамках его разговора с Де-Грие (см. второе объяснение) в качестве новой темы фиктивного представления продолжения инцидента на передний план выдвигается имплицитная тема *вызова на дуэль*. Алексей внушает мысль о требовании удовлетворения за обиду, нанесенную ему: «Не хочу брать на себя еще нового легкомыслия, то есть прямо *потребовать от барона* или даже только *предложить* ему, об *удовлетворении* <...> Однако ж, сам барон вчерашним *обидным для меня обращением* к генералу и настоянием, чтобы генерал лишил меня места, поставил меня в такое положение, что теперь я уже не могу представить ему и баронессе мои извинения» [241/8]. В этом контексте роль мистера Астлея в функции посредника и секунданта («попрошу его быть моим посредником, одним словом, быть моим *second*», 242/35) недвусмысленно отсылает к теме *вызова на дуэль*, вероятное осуществление которого наводит на Де-Грие настоящий страх. Нарративная тематизация опять-таки преобразовывает этот *вызов* в мотив *истории*: «Француз решительно *струсил*; действительно, все это было очень похоже на правду, а стало быть, выходило, что я и в самом деле был в силах *затеять историю*» [243/3]. *Затеять историю*, в понимании француза, конечно, не что иное, как *устроить скандал* (см. еще раз: «И представьте при этом разные скандалы, истории...», 242/1), точно мысль о стремлении *вызова скандала* провозглашается в следующих восклицаниях Де-Грие: «Вам точно приятно, что *выйдет история!* Вам не удовлетворения надобно, а *истории!*» [243/7]. Однако *затеять историю* Алексей способен, ограничиваясь опять-таки фиктивным представлением вызова на дуэль. Он создает историю словами, которые на самом деле не затевают эту историю, а продолжают ее оформление, представляя очередную ее фазу после комической сцены инцидента и его первого объяснения, адресованного генералу. Следовательно, Алексей, на первый взгляд послушно подчиняясь воле Полины, которая приказывает ему остановиться («вы намерены продолжать эту историю. Вы рассердились и начинаете *школьничать* <...> *перестаньте и уймитесь*», 243/16), на самом деле *уже продолжил свою историю*, и этим идет дальше по пути своего *школьничества-ученичества*: он расширяет narra-

тивные рамки оформления своей истории, которое в конце концов претворяется в создание текста записок.

В тексте романа ярко очерчивается форма продолжения *истории* Алексея. Она определяется как чисто комическая форма, которая вызывает смех как у автора сочиненной сцены, так и у того, кто ее воспринимает (ср., напр., слова Алексея: «я едва удерживался от смеха в этом месте», 241/7; так же осознает комизм сцены и читатель). Однако от комической модальности неотделима та двоякость, которая проявляется в определенном противоречии: *веселый, хохочущий про себя* Алексей притворяется *серьезным*. Причем он лицемерит не просто, а «со всеми силами» [240/46]. Если француз должен осознать, что герой «и в самом деле *был в силах* затеять историю» [243/4], то потому, что силы Алексея устремлены на создание той модальной дивергенции (того конфликта между двумя типами восприятия фиктивной действительности участниками комической сцены, французом и им самим), тематизация которой проводится в следующем признании героя: «Я старался *всеми силами* притвориться, что смотрю на дело с самой серьезной точки зрения» [240/6]. Упомянутая точка зрения, как видно, подчеркнута модальна. Под лицемерием героя скрывается конфликт между «серьезным» и «смеховым» модальным отношением говора и восприятия. Когда Алексей, по словам Полины, не осознающей настоящего поэтического смысла ее собственного выражения, «начинает школьничать», он начинает продуктивно *превращать насмешку, адресованную ему извне, в тот смех, который он сам вызывает* у себя и потенциально у тех, кто посвящен в тайну комических сцен, созданных и разыгранных им самим. В этом стремлении Алексея и улавливается *оригинальная форма завоевания независимости*, в отличие от всех тех, кто, подобно генералу и французам, придерживается предвзятых форм. (Ср. в этом свете: «русские за границей <...> Самое любимое для них — какая-нибудь предвзятая, раз установленная форма, которой они рабски следуют», 238/31; ср.: «Француз перенесет оскорбление, настоящее, сердечное оскорбление, и не поморщится, но щелчка в нос ни за что не перенесет, потому что это есть нарушение принятой и увековеченной формы приличий», 230/13⁸⁶). Все этому соответствует мотивный акцент *высмеивания* в сцене, когда Алексею как будто не удастся довести до конца свою *комическую игру* — ср.: «Лучше бы он *захохотал* надо мною» [243/26]; «Мне показалось, что на губах его *насмешливая* улыбка. Да и как могло быть иначе?» [243/42]. Но все это гармонирует и с изна-

⁸⁶ Ср. с последним определением, лишь позже последующее в тексте: «Француз, мистер Астлей, это — законченная, красивая форма», 315/36. Подробно см. ниже.

чальной и долгое время сохраняемой установкой Алексея, ожидающего комического финала: «Если бы не дума о Полине, то я просто *весь отдался бы одному комическому интересу* предстоящей развязки и *хохотал бы во все горло*» [269/32]. Как видно, трансформированный смысл *комической игры Алексея* выдается именно в контексте многократного изображения стремления героя превратить *его высмеивание другими* в акт создания условий для *высмеивания им других*. Если ярко выраженную цель двух объяснений Алексея (генералу и французу) — то, что ему «захотелось над всеми ними насмеяться, а самому выйти молодцом» [239/4], — воспринимать буквально, то насмешливая улыбка Де-Грие означает неудачу героя. Но если учесть успех Алексея в разыгрывании комической сцены, составленной по его собственной инициативе, то оказывается, что герой достигает осязаемого успеха в реализации *комического интереса в своей игре*, а также и в том отношении, что вызывает желательную им реакцию у Полины — см.: «Полина обошлась со мною так жестоко и сама толкнула меня на такую глупую дорогу, что мне очень хотелось довести ее до того, чтобы она сама попросила меня остановиться. Мое школьничество могло, наконец, и ее компрометировать» [238/44].

Итак, приказ Полины «остановиться» на самом деле в той же мере вызван желанием Алексея, выраженным в его речеповедении (в конструировании двух комических сцен объяснения), как и вызов к прыжку с Шлангенберга мотивирован изначальным его словом-обещанием. Инцидент с бароном и два его объяснения в форме разыгрывания комической сцены вырисовывают процесс преобразования *вызова*, перманентно связанного со *словом* Алексея. Слово-обещание героя диктует вызов к прыжку, который метафоризируется инцидентом. В нем герой «точно с горы летел», и проявляет самобытность («уж сам от себя»), углубленную двумя фиктивными объяснениями. В случае последних, *вызов на дуэль* отождествляется с *вызыванием смеха* в комических сценах, инспирированных Алексеем. Этот вызов основывается на смене субъектов смехотворности в комическом представлении, составленном и разыгранном героем. Если принять во внимание и то, что намерение Алексея вызвать обиду в душе барона направлено, по своему смысловому определению, на то, чтобы *вызвать комическую модальность серьезного (не-«шуточного», но и не-«трагического») содержания*, то двойность модального определения в сценах объяснения показывается вполне понятной и семантически мотивированной. Однако сразу же бросается в глаза и значительная модификация в представлении каждой из модальностей. *Серьезность* действительна только на фоне

притворства Алексея, про себя хохочущего. Это усугубляет *серьезность комизма* сцен, составленных Алексеем, которая оценивается с точки зрения его школьничества-ученичества в области созидания все более и более оригинальной формы, в которую он облекает свое собственное слово. *Комическое* в тексте «Игрока», соответственно изначальному своему смысловому определению, не равняется ни *шуточности* (ср. фарс), ни противоположности *трагического*. Оно не что иное, как *модальная форма серьезного содержания личной творческой сущности Алексея*. Не только *высмеивание* должно перейти во *внутренний смех*. Алексей намерен «посердить» [238/44] Полину, т. е. заставить ее продолжать (заново начинать) проявлять свой *фурор* (*furor poeticus*), обычно присущий *концу* их разговоров. Результатом повторно вызванной *сердитости* Полины должно явиться ее желание остановить Алексея. Итак, возвращение (новое начало) старых злобы и раздражения (в мотивной перифразе: *бесовства*, ср.: «беситься») Полины, семантически относящихся к *концу слова*, должно перенестись на *новое начало слова*. (Оно по сути дела соотносится с *окончанием / концом старого слова*: Алексею своим словом-объяснением «очень хотелось довести ее до того, чтобы», в отличие от прежнего, она вымолвила новое слово «остановиться»). Четко наблюдается семантическая принадлежность *беса* и *бесовского* (вызова сердитости Полины комическим рассказом Алексея) к мотивам *начала (начинания)* и *конца (окончания) слова*, причем чередование этих мотивов вырисовывает явный сюжет *превращения старого слова в новое*, т. е. *возобновления слова*: на смену старому *концу* следует прийти *новому началу* старого слова, в форме его семантического перевоплощения. В конечном итоге, в системе семантически-сюжетных процессов развития и пересечения соотносящихся друг с другом мотивов, *искушение* Алексея *собственным словом* выдает свой смысл как *постоянный импульс слову преобразиться в многообразных формах и онтологических аспектах*.

Как слову следует возобновиться («из мертвых воскреснуть») в плане его значения, его семантической нагруженности, так же ожидается его непрерывное перевоплощение при переходах из одной модальной стадии в другую (из фарса в трагическую, потом в комическую и т. д.), что и должно привести слово к постоянному преобразению его «жанровой» принадлежности.⁸⁷ Центральным сигнальным мотивом для обозначения жанровой онтологии слова в «Игроке» служит *история*. *История* объединяет не только аспекты

⁸⁷ Бегло о комментарию событий в жанровом плане см. Bertrand 1979: 43; о разных типах речи (см.: «la multiplicité des voix») у отдельных персонажей см.: Там же: 54—62.

событий от любовной истории и связанного с ней бытового скандала до литературного события создания истории, заключенной в романе Достоевского через действие записок Алексея. История в изучаемом романе Достоевского объединяет сложные семантически-сюжетные процессы развития таких смыслодифференцированных, которые вырисовывают путь постоянных перевоплощений поэтического смысла истории в ее условных повседневно-бытовых и литературно конструированных модальных и жанровых измерениях. При постоянной переформулировке поэтической семантики истории в романе указывается и в читательской памяти сохраняется ясное сознание принципов мотивировочных связей различных ее аспектов. На этом пути устанавливается определенная иерархическая семантическая упорядоченность текста (направление семантических переходов строго управляется — говоря упрощенно и конкретно, семантический сюжет движется вперед от фиктивной истории скандала к литературной истории романа, и не наоборот).

Последовательное семантически-сюжетное развитие модальных аспектов главного, стержневого мотива история (в дальнейшем его поэтическое развертывание условно будем назвать «модальным сюжетом») содействует постоянной переоценке эквивалентов, «унаследованных» у центрального семантического образования «Пиковой дамы» Пушкина. В рассматриваемом месте это касается мотива фантазия со своим сюжетом, развернутым как семантический ход от болезни до проявления творческого слова. В инциденте с бароном креативная фантазия Алексея выявляется в том, что герой создает «уж сам от себя»: в составлении сравнительно богатых комических аксессуаров инсценировки вызова. (Вновь создаваемые форма и содержание отождествлены со школьничеством, — ср. «но поклонился и сошкольничал я уж сам от себя», — неслучайно за указанным мотивом следует словесный вариант мотива беса: «Черт знает, что меня подтолкнуло?», 234/36). Алексей интерпретирует свой поступок как болезнь [236/31], ставя, однако, свое тематическое отождествление двойным образом в контекст модального определения. Речь идет о том, что, во-первых, он повторяет выражение, которое в сценах объяснений явно приобретает модальные оттенки. Он ссылается на «неприличное свое школьничество» [236/22] (а ведь «школьничает» Алексей в рамках комического представления); во-вторых, в контексте своей болезни он выдвигает тему раскаяния тематически конфликтно: «И знаете, генерал, я в высшей степени раскаиваюсь. Но тут есть одно обстоятельство, которое в моих глазах почти избавляет меня даже от раскаяния <...> я чувствую себя нехорошо:

больным, нервным, раздражительным, *фантастическим*» [236/23]. *Раскаяние* и *избавление от раскаяния* приобретают значение в своей связи с *обидой*. Алексей обижает не только барона, но предполагает и возможную обиду француза: «Право, мне иногда ужасно хотелось несколько раз вдруг обратиться к маркизу Де-Грие и... А впрочем, нечего договаривать; может, *ему будет обидно*» [236/28]. Так как второе объяснение происходит между Алексеем и упомянутым Де-Грие, рельефно намечается мотив *обида* в своем трансформированном виде, в том же контексте *фантазии*: «в последнее время я чувствую себя нездоровым, расстроенным и, так сказать, *фантастическим* <...> Однако ж сам барон вчерашним *обидным для меня* обращением к генералу <...>» [241/12]. *Обида*, причиненная барону и французу тут, по ходу второго объяснения, переходит в *обиду*, нанесенную самому Алексею. *Обидой* должно мотивироваться *раскаяние* Алексея, выполняющее свою семантическую функцию не просто в плане столкновения квази-психологического обоснования поступка героя (раз он обижает кого-то, он должен раскаяться) и его комических модальных рамок (комической основы тематизирования *раскаяния*). *Раскаяние* через *обиду*, которое обращено не к иному адресату, а к самому Алексею другим человеком, приводит к тому *возможному раскаянию*, которое герой предположительно может истинно испытывать, осознав *обиду, нанесенную самому себе*. Тем ярче бросается в глаза, что Алексей, называющий себя погибшим человеком («Я просто сгубил себя!», 311/14), никак не страдает от *раскаяния*. *Раскаяние*, в то же самое время, выступает ключевым, хотя и тематически имплицитным мотивом метатекстовых сегментов, семантически относящихся к самому акту написания записок героем. Все эти части текста имеют сильную установку на тематизацию модальностей слов. Такая тематизация в первичной, непосредственной своей форме дает о себе знать как многостороннее изображение *настроения героя, вдохновляющего его на писание записок*.

Эмоциональная тональность первых размышлений Алексея о соотношении прошлых событий и его письма⁸⁸ (в начале тринадцатой главы романа) характеризуются *унылостью*: «Теперь я один-одинешенек. Наступает осень, желтеет лист. Сижу в этом *унылом* городишке (о, как *унылы* германские городишки!) и, вместо того, чтобы обдумать предстоящий шаг, живу под влиянием только что

⁸⁸ См. в работе Bertrand 1979: 22 о том, что жест писания и прерывания писания, а потом возобновления письма составляют события истории в такой же мере, как и другие элементы событийного сюжета; ср. также: «le silence du narrateur (et la durée de se silence) est événement au même titre que sa parole» (Там же).

минувших ощущений, под влиянием свежих воспоминаний, под влиянием всего этого недавнего вихря» [281/36]. *Осенняя унылость* представляет собой модальную метафору особенного рода. Она семантически осложнена тем, что ею указывается противоречивое стремление героя. Он, с одной стороны, предполагает, что имеет шанс перестать «кружиться» единственно при помощи писания: «Мне все кажется порой, что я все еще кружусь в том же вихре и что вот-вот опять промчится эта буря, захватит меня <...> и закружусь, закружусь, закружусь... Впрочем, я, может быть, и установлюсь как-нибудь и перестану кружиться, если дам себе, по возможности, точный отчет во всем приключившемся в этот месяц» [281/42]. С другой стороны, герой жаждет сохранить нетронуто память о своих переживаниях: «Точно уж так дороги мне этот безобразный сон и все оставшиеся по нем впечатления, что я даже боюсь дотронуться до него чем-нибудь новым, чтобы он не разлетелся в дым! Дорого мне это все так, что ли? Да, конечно, дорого; может, и через сорок лет вспоминать буду...» [282/10]. Сохранение воспоминаний в глазах Алексея требует избегания «серьезных» занятий: «дивлюсь на себя: точно я боюсь *серьезною книгою* или каким-нибудь *серьезным занятием* разрушить обаяние только что минувшего» [282/7]. Принимая во внимание смысловое оформление *серьезной природы комического воплощения речеповедения* Алексея при его вызове (при *искушении самого себя собственным словом*), старание *избежать серьезных книг и серьезного занятия* в целях сохранения дорогих воспоминаний оказывается семантически весомым. Оно сочетается с боязнью героя «дотронуться до» своего дорогого впечатления «чем-нибудь новым». Так *унылость* определяется как *отказ от начала серьезного*, который в системе процессов смыслопорождения в романе равнозначен *отказу от продолжения того серьезного, которое начало реализоваться в комической форме*. Следующий этап сюжета «школьничества»-ученичества Алексея в области творческой деятельности (героя «тянет опять к перу», 282/3) предвещен, следовательно, как *отказ от комической модальности словоформирования в сфере серьезного*. Возможность такого толкования дает о себе знать лишь на уровне целостной поэтической организованности текста, превышающем смысл разных форм тематизации.

Новое отношение к слову выражается другим (рядом с *унылостью*) сигнальным мотивом: *трагическим*. Перечитывая свои записки, начатые под непосредственным, свежим сильным впечатлением от пережитого, Алексей приходит к мысли, что приближающаяся *катастрофа*, которую он предчувствовал месяц назад (в конце первой части своих записок, см. 12 главу), представляет для него

чудесное и трагическое, хотя и, по логике «круговорота» [см. 2821/41], в такой же мере и *обыкновенное*. Чудесное как квази-эквивалент *трагического*, однако, быстро претерпевает смысловое изменение, оно превращается в признак *толкования* Алексеем *трагического* события: «Но чудеснее всего для меня то, как я сам отнесся ко всем этим событиям. До сих пор не понимаю себя!» [281/26]. Бывшее *отношение к трагическому* оказывается *чудесным*, чем и тематизируется мотивация изменения Алексея по отношению к продолжению своих записок. Изменение в герое раскрывается в утверждениях «впрочем, все это можно рассказать теперь отчасти и покороче: *впечатления совсем не те...*» [282/15]. Здесь Алексей осознает несовпадение реального содержания событий (*трагического*) и их переживания (в течение как прошедшего месяца, так и всего изображенного периода, ведь он «собрал и перечел» свои «листки», 281/34) с тем, как их можно оценить и передать в рассказе, к чему он и приступает в последующей части своих записок. В предстоящем ему продолжении записок герой предпринимает попытку передать свои прежние ощущения, испытанные в течение месяца и требующие сейчас изображения, которое одновременно отражает переживаемые им в данный период чувства, и то, что «впечатления совсем не те» (как по сравнению с первой частью записок, так и с прошлыми переживаниями). Ретроспективной оценке событий, выбранных для изображения в указанный момент действия романа⁸⁹, за рамками детального рассказа о них во второй части записок, предоставляется лишь то место в романе, о котором сейчас идет речь, в то время как ретроспективной характеристике уже реализованного изображения этих событий — начало семнадцатой главы (где улавливается метатекст второй части записок). Там читатель знакомится с суждением Алексея спустя год и восемь месяцев после событий, когда герой опять заглядывает в свои записки, и удивляется тому «с каким, сравнительно говоря, *легким сердцем*» он мог написать «последние строчки!» [311/9], сообщающие о его отъезде в Гомбург. Последние строки старых записок оцениваются Алексеем «легкосердечными» в свете уже осознанного статуса «погибшего человека».

Все это свидетельствует о том, что путь «школьничества»/«школьничания» Алексея охватывает разные фазы переоценки как старого

⁸⁹ На самом деле речь идет о ретро-проспективности в роде того сочетания анафорической и катафорической семантической ссылки, которая указывается Л. Далленбахом в работе о нарративных манифестациях приема «*mise en abyme*». См.: Dällenbach 1989. Часть упомянутых в изучаемом месте романа событий получает ретроспективную оценку, но так, что указывается и будущность их последующего изображения.

отношения к жизненному опыту, так и старой формы изображения этого опыта. При этом постоянно акцентируется несовпадение переживания в действительности и в тексте. *Трагическое* переживается с удивительно («чудесно») ложной точки зрения, а когда Алексей уже способен оценивать его истинный характер, ему намеренно надо нарушить соответствие между предметом изображения и самим изображением: он приступает к рассказу, в котором «впечатления совсем не те...» (совсем не те, чем были во время переживания, но предположительно «совсем не те» и в том смысле, что они в рамках изображения все таки должны инкорпорировать *старую* точку зрения). А когда Алексей может бросить взгляд на «совсем не те» изображенные впечатления спустя «полтора года с лишком», он опять осуждает свое жизненное переживание и вместе с ним его «легкосердечное» изображение, до которого он дошел к *концу* своих тогдашних записок. *Легкое сердце* при *конце* слова, конечно, ассоциируется с атрибутом *бесовства в конце разговоров* Алексея и Полины (и, следовательно, вызывает в памяти весь семантический сюжет *искушения старого слова новым*). Но *легкость сердца* в такой же мере созвучна стремлению *избежать серьезности, воплощенной в комической модальности*, на вычеркивание которой устремлено продолжение записок Алексея о свежих, недавних впечатлениях только что прошедшего месяца. *Конец* рассказа о месячном периоде со своей «легкостью», все же, повторяет как раз то свойство словоконструирования (правда, не в плане *комической* формы), от которого повествование Алексея предназначено было отдаляться. Если инцидент с бароном представляет собой *серьезное, но нетрагическое, в комическом* модальном ключе, то следующий этап словоформирования опять-таки имеет подчеркнута нетрагически-серьезный характер (ведь Алексей лишь позже осознает «трагическую» природу происшедшего). Окончание этого словоформирования оказывается не лишено прежнего «недостатка» *отсутствия* серьезной модальности, определяемого на этот раз не как *комическое*, а как *легкое* словоформирование.

Герой, таким образом, все-таки исполнил свою семантически предвещенную творческую задачу *изобразить серьезное без комической тональности*, и, согласно логике семантического сюжета, он продвинулся вперед по своему пути «школьничания». Он доходит до *легкости сердца* и соответствующей ей тональности (распознавая свое «легкосердие» по своему письму) только *в конце* изображения месячного периода (в *последних* его строчках). Как раз *конец* творческого слова должен опять *искушаться новым началом*. Этим мотивируется третья фаза писания записок, начало которой

недвусмысленно сочетается с тематизацией желания отвлечь горе и тоску, т. е. ту унылость, которая в тексте «Игрока» семантически однозначно рифмуется с *легкостью* сердца Алексея, старающегося и «через сорок лет вспоминать» (но без «серьезного» занятия): «Вот уже год и восемь месяцев, как я не заглядывал в эти записки, и теперь только, *от тоски и горя*, вздумал *развлечь себя* и случайно перечел их» (311/6; ср. с прежней унылостью, к которой герой высказывает амбивалентное отношение, проявляющееся в двойном стремлении сохранения и разрушения «обаяния только что минувшего», 282/9). Продолжение действия романа превращает в событийную актуализацию смысловое определение *продолжения пути творческого «школьничества»-ученичества* Алексея, который, кроме ожидания «одного оборота колеса» [311/22], все еще ничем серьезным не занимается. Рядом с событийно-сюжетным развертыванием семантического предвещения (избежать «серьезного» занятия), в третьей части записок (начиная с семнадцатой главы) подчеркнуто указывается на *отсутствие унылости* у героя: «Мистер Астлей слушал меня с некоторым удивлением. Он, кажется, думал найти меня *унылым и убитым*. — Однако ж я очень радуюсь, видя вас совершенно сохранившим всю независимость вашего духа и даже веселость, — произнес он с довольно неприятным видом. — То есть внутри себя вы скрипите от досады, зачем я не убит и не унижен, сказал я смеясь» [313/34]. То, что третья часть записок маркирована *исчезновением унылости* Алексея, выделяет *успешное стремление героя рассеять те горе и тоску, которые овладевают им перед продолжением записок*.

Последовательное развитие двух прочтений в «Игроке» соотносит друг с другом две противоположные интерпретации жизненного пути Алексея. В свете одной, жизнь героя в действии романа оканчивается утверждением его неспособности найти для себя серьезное занятие и отдалиться от того образа жизни «игрока», который, вопреки всей страстности желания Алексея, не дает ему «из мертвых воскреснуть» и «вновь начать жить» [311/27]. В свете другой, сочинитель записок успешно проходит путь своего «школьничества»-ученичества, на разных этапах которого он учится овладевать многообразными формами выражения серьезного (трагического) в разных модальностях. Как он осваивает, а потом отвергает *комическую* тональность изображения *серьезного*, так и отдалается от собственного *легкого* или *унылого* сердца, которое проявилось бы в его слоге. То эксплицитная, то имплицитная тематизация модальных форм выражений и их частичных стилевых или сюжетных реализаций в романе — ср. оформление ко-

мических сцен, ссылку на *трагические* сюжеты, развертывание модальной метафоры *элегического* или *«легкого»* воспоминания — проводит текст через семантизацию разных видов модальной поэтики. Сам герой приобретает в этой «школе» талант рассказывать о своей любви в разных тонах и «со всеми оттенками» [245/26], на что в начале пережитых им событий он еще никак не был способен (хотя и был готов к этому): «Но странно <...> во мне, неизвестно почему, явилась охота рассказать ему *все*, то есть *всю* мою любовь и *со всеми ее оттенками*» [244/43]; ср.: «Полина и всегда была для меня загадкой, — до того загадкой, что, например, теперь, пустившись рассказывать *всю мою историю* моей любви мистеру Астлею, я вдруг, во время самого рассказа, был поражен тем, что почти ничего не мог сказать об моих отношениях с нею точного и положительного. Напротив того, все было фантастическое, странное, неосновательное и даже ни на что не похожее» [246/8]. Неудача Алексея открыть тайну Полины (расшифровать ее загадочность) соотносится со стремлением героя рассказать *всю* его любовь «со всеми ее оттенками», это и соответствовало бы идее, выраженной в словах героя «рассказывать *всю* мою историю моей любви».

Возникает вопрос: что подразумевается под «оттенками»? В тексте «Игрока» *оттенки истории* соответствуют разным *тонам* *рассказа истории*, семантически перевоплощаемым в *модальности*. Рассказывая первый раз о своей любви мистеру Астлею, «заметив же, что в некоторых, особенно *пылких местах*, он смущается» [245/3], Алексей «нарочно усиливал пылкость» [245/4] своего рассказа и только в одном раскаивался: «может быть, сказал кое-что лишнее про француза...» [245/6]. *Раскаianie* и тут принадлежит *словотворению*, оценивая его характер. Алексей экспериментирует *пылким тоном* своего повествования и недоволен лишь излишней своей *многословностью* относительно Де-Грие. *Все оттенки интонации*, следовательно, так же входят в характеристику говорения, как и *все оттенки фактических деталей* рассказываемой истории — ср.: «Тут я ему рассказывал *всю* вчерашнюю *историю*, *во всех подробностях*, выходку Полины, мое приключение с бароном, мою отставку, необыкновенную трудность генерала и, наконец, *в подробности* изложил сегодняшнее посещение Де-Грие, *со всеми оттенками*; в заключение показал ему записку» [245/22]. *Вся история*, таким образом, с одной стороны, должна охватывать *все событийные ее оттенки*, но с другой, она должна содержать *всевозможные тона* (от фарсового через «пылкий» и комический до элегического и т. д.) повествования, и эти тона должны «искушаться» друг другом (окончание одного систематически превращается в новое начало другого). Смысловое простран-

ство «всей истории» любви развертывается в романе не только толкованием *текста*, охватывающего смысл данного мотива от *скандала* до *литературной истории*, но и уточнением значения процесса формирования последней. *История любви* Алексея — это *бесовский вызов словом слову* во всех его возможных формах, от условной повседневной речи до литературного дискурса самых разных типов. *Вызов* и *любовь* в смысловом окружении *истории* активизируют мотив *игры*. В конечном итоге сама *история* «Игрока» перевоплощается в такую *игру*, в форме которой Достоевский экспериментирует жанром романа, возникающего («из мертвых воскресающего») в семантически-сюжетном развитии разных жанрово-модальных источников. «Игрок» писателя *играет*, помимо прочего, с жанрово-модальной *поэтикой романа*⁹⁰.

Жанрово-модальная *игра* художественного произведения, как следует из вышеприведенного анализа, подчеркнута касается соотношения *начал* и *концов*, что и тематически многократно выделяется в тексте, предвещая типичные поэтические решения в романе Достоевского «Бесы» — там изложение *искушения бесом* тоже неотделимо от проблематики *реляции завершения* и *нового начала*. В «Игроке» *конец* подвергается событийно-сюжетному изложению в форме *ожидания конца*, а также *частичной реализации разных завершений*. *Ожидание конца*, во-первых, соответствует ожиданию завершения неопределенности роли Алексея в его любовной истории, и таким образом установке на отгадку тайны, на окончательный «ответ» на «вопросы» — все это получает типичное словесное выражение в сочетании мотивов *конца* и *решить/решиться*. Не случайно дискурс Алексея при Полине кончается тем, что он, разозлившись, «*решился грубить*» [217/27] (ведь не только Полина «бесится» в конце своих диалогов, но Алексей также неоднократно чувствует, «а именно каждый раз *при конце* <...> *разговоров*» [214/42], что он «отдал бы полжизни, чтоб задушить ее», 214/43). Алексей надеется: «так или эдак, но это должно <...> *разрешиться*» [215/1]. Разрешиться же *история, вопрос* — по представлениям персонажей, и среди них в

⁹⁰ В. Шмид говорит об «игре» дискурсов в «Пиковой даме» (1998: 115). Мы считаем, что модально-жанровая «игра» в произведении Достоевского «Игрок» реализует развертывание семантического сюжета жанрово-модального оформления текста. Речь, таким образом, здесь идет не о нейтральном сосуществовании равноправных дискурсов или об их конкуренции или «карнавальной» природе совмещения (см. дополнительно о «Пиковой даме»: Dalton-Brown 2000). Модально-семантический сюжет «Игрока» структурирует свои жанрово-модальные дискурсы, ставит их развитие в линейный ряд и как раз благодаря этому структурированию определяется собственный жанр произведения Достоевского, его романная жанровая текстуальность в исторической перспективе.

первую очередь Алексея — должны обязательно «окончательно»: «Я отказался от половины *решительно и окончательно*» [219/23]. С другой временной точки зрения *решение вопросов* требует сиюминутности — см.: «Если вы *сию же минуту* не *кончите* с моим паспортом, то я пойду к нему самому» [211/28]. Решить вопросы сразу же и навсегда («сию минуту», «окончательно» и желательно «одним оборотом колеса») — вот явная ориентация изначальной позиции Алексея, устремленной на *конец* и на *окончательное завершение*.

Бросается в глаза, что предполагаемая Алексеем возможность решения вопросов незамедлительно и окончательно снимается в романе в ходе развития действия и семантического сюжета. Так, вместо получения страстно желаемого для компании «*последнего, окончательного* известия» [212/39] о смерти бабушки, участники истории должны столкнуться с неожиданным появлением энергичной живой «*grande dame*» («Ну, вот и я! Вместо телеграммы-то! <...> Что, не ожидали?», 253/7). Аналогичным образом скоро выясняется, что приобретение все новой и новой информации Алексеем о делах членов семьи совсем не приводит его к *окончательному ответу*, и *вызовы* постоянно преобразуются во все новые и новые образования. Соответственно тому, как при семантическом оформлении разных модальностей дискурса в романе указываются формы постоянных их возобновлений, в рамках действия также изображается регулярное чередование тонов — см.: «за столом французик *тони*ровал необыкновенно; он со всеми *небрежен* и *важен*» [210/16]; в эпизоде с аббатом Алексей «самым *нахальным тоном*» [211/23] решает свою проблему; Полине хочется разозлить Алексея «*тоном и дикостью* своего ответа» [213/40]; Алексей «*по тону* ее слов <...> заметил, что у ней какая-то *серьезная забота*» [220/22]; генерал тоже не прочь в своих целях выбрать свой тон: «бормотал генерал, вдруг изменяя свой *разгневанный тон* на *умоляющий* <...> вдруг малодушно и трусил и переменил со мной *тон*» [238/19]; «компания хоть, может быть, и искусственно, но была настроена на самый *веселый и радушно-семейный тон*» [252/35] и т. д. И как разные тона-модальности встраиваются в жанровую метатекстуальную проблематику романа «Игрок», изложенную в контексте *игры*, так и изображение (часто жеста, мимикой — ср., напр., «насмешливую улыбку») многообразных тонов-интонаций в условно-повседневной речи персонажей тематически сигнализируется словесным мотивом «*жанра*» в качестве признака *игры*: «резко различено, какая игра называется *mauvais genr'om* [дурным тоном. — К. К.], и какая позволительна» [216/35]. От *mauvais genr'a* текст

должен дистанцироваться как в области изображаемых действий, так и по ходу семантизации своей метатекстуальности.

Бесперывное продвижение вперед в разных жанрово-модальных пластах романного дискурса маркировано проблематизацией *начала* в сфере событийного универсума. Само собой разумеется, что *начало* там связывается с *игрой* — со стороны Алексея неизбежна проблема «Для кого *начать* ее?»: «Признаюсь, мне это было неприятно; я хоть и решил, что буду *играть*, но *вовсе не* располагал *начинать для других*. Это даже сбивало меня с толку, и в игорные залы я вошел с предосадным чувством» [215/20]. Так объясняется и поведение Алексея. Когда он «первый раз в жизни» [215/38] вошел в игорный зал, то «некоторое время еще *не решался играть*» [215/38], несмотря на то, что «давно уже *решил*, что из Рулетенбурга тогда только уедет, когда в его судьбе произойдет «что-нибудь <...> радикальное и *окончательное*» [215/42]. *Окончательное* в судьбе, в то же время, связано не просто с решением Алексея, а именно с тем, как и когда он *решает начать* игру «для себя»: «Мысль, что я *приступаю к игре не для себя*, как-то сбивала меня с толку. Ощущение было чрезвычайно неприятное, и мне захотелось поскорее развязаться с ним. Мне все казалось, что *начиная для Полины*, я подрываю собственное счастье. <...> Я *начал с того*, что <...>» [218/24]. Из этого ощущения закономерно вытекает, что Алексей «отказался от половины *решительно и окончательно*» [219/23]. Тот же отказ повторяется и в ночной сцене с Полиной, когда уже у самого Алексея блеснула в голове «дикая мысль» [291/23] оставить в своей комнате Полину и идти играть за нее. Центральным атрибутом «дикой мысли» определяется «чудесное», причем оценка происшествия как «чудесного» [291/40] в глазах героя сохраняется и впоследствии, через месяц после событий, когда уже «впечатления совсем не те...». Стоит опять вспомнить, что Алексей, начиная заново свои записки, считает, что происшествия, требующие описания — «почти чудесные». Эту оценку он потом уточняет: «так по крайней мере я до сих пор гляжу на них, — хотя на другой взгляд <...> они были только что разве не совсем обыкновенные. Но чудеснее всего для меня то, как я сам отнесся к всем этим событиям» [231]. Как уже отмечалось выше, в данной части метатекста начала второй части записок тематизировано различие двух взглядов, двух точек зрения на события: события — «чудесные» и, с другой стороны, они — «разве не совсем обыкновенные». Тем интереснее и важнее, что в действительности Алексей подчеркивает взгляд на происшествия как на «чудесные», утверждая, что он «до сих пор так» глядит на них, и к этому добавляется замеча-

ние о *чуждости* самого прежнего его *взгляда*. Все же, казалось бы, отвергнутая вторая точка зрения, в определенном прочтении, не изменяется и во время писания. Данное прочтение мотивируется суждением героя, приуроченным к моменту изображения возникновения «дикой мысли» пойти играть во время ночного свидания: «случилось происшествие чудесное <...> тем не менее — для меня до сих пор чудесное» [291/40]. Парным к «чуждости» происшествия (мысли) здесь является не *обыкновенность* [ср. раньше: 281/26], а *фатальность* — см.: «если идея соединяется с сильным, страстным желанием, то, пожалуй, иной раз примешь ее наконец за нечто *фатальное*, необходимое, предназначенное, за нечто такое, что уже *не может не быть* и не случиться!» [291/32].

Не подлежит сомнению, что проблематизирование *события* и *его начала* происходит по линии его онтологического статуса: *чуждое* в первом определении исключает *обыкновенность* существования. Второе же определение как раз акцентирует совместимость *невозможности* и *осуществимости*, когда «самая с виду невозможная мысль» оказывается фатальной, той, которой *не может не быть*. Вот в этой совместимости и проявляется *чуждость существования*. В рамках двух определений *чуждое* переоценивается как *обыкновенное* (точнее: как обыкновенная онтология «дикой мысли», и проистекающего оттуда события). Тут важно учесть, однако, что поэтическое оформление общеизвестного девиза Достоевского о «реализме в высшем смысле»⁹¹ — ассоциация с которым сразу же поднимает размышление Алексея о *чуждом* на уровень метатекстуального проявления *ars poeic* и писателя⁹² — в изучаемой системе определений в «Игроке» налагает смысловое ограничение. В качестве критерия фантастической онтологии реального (даже фатального) указываются «необыкновенное усилие воли» и «самоотравление собственной фантазией» [291/378] — как раз те свойства, которые явно отсутствуют при первой игре Алексея, начатой по приказу Полины и не «для себя». *Игра* «первый раз в жизни» (*начало игры*) героя обособляется и в то же время связывается с ее продолжением во время ночного свидания, которое оказывается также продолжением / новым началом второй части самих записок. Сохранение и одновременно смена старой точки зрения на *чуждое* (согласно которой мысль и события все еще «чужды», но они в то же время и «обыкновенны» и — даже фатально — «осуществимы», благодаря точно определенной причине *усиления воли* и *фантазии*

⁹¹ Достоевский 1984 (27): 65.

⁹² Выражение здесь понимается нами в поэтическом плане (ср.: Лихачев 1974). См. толкование в идейном плане: Степанян, 1997, 1999.

героя), представляя собой определенную семантическую перспективу, вырисовывают условие успешного *нового начала* Алексеем *игры*. Оно заключается в нарастании такой силы (ср. *усиление воли*), которая приводит его к полному исчерпанию «собственной фантазии» (даже к «самоотравлению» ею). *Новое начало игры* на метатекстуальном уровне созвучно *новому началу повествования*, проводимого в самом тексте романа (и соответствующей промежуточной семантической позиции фигуры Алексея в обозначении очередной *новой стадии творческого пути героя этого романа*), следовательно, означает усиление *собственного* в акте начинания. Оно сообщает о все более и более сильном проявлении *своего* в *искушении старых концов новыми началами*.

Тематизация потребности понимания специфического свойства *законченности*, в форме отсылки данного мотива к контексту *своего*, вкладывается в уста Алексея, когда он говорит мистеру Астлею о французе. С одной стороны, француз — это «*законченная, красивая форма*» [315/36], и хотя оценка этой формы может быть чрезвычайно противоречивой [ср. 315/33], Алексей считает нужным заметить: «Национальная форма француза, то есть парижанца, стала слагаться в изящную форму, когда мы еще были медведями» [315/44]. С другой стороны, оценку героя этой «изящной формы» определяет убеждение, что «теперь самый пошлейший французишка может иметь манеры, приемы, выражения и даже мысли вполне изящной формы, не участвуя в этой форме ни своею инициативою, ни душою, ни сердцем; все это досталось ему по наследству» [315/47]. Итак, речь идет о *собственном инициировании душой и сердцем* (об *индивидуальном начале в творчестве*) истинной изящности формы, скрывающейся не в ее красоте, а в ее *оригинальности*. *Оригинальность*, по определению Алексея, сочетается не только с носителями формы, но и субъектом ее восприятия — ср.: «чтобы различать красоту души и *оригинальность личности*, для этого нужно несравненно более самостоятельности и свободы, чем у наших женщин, тем более барышень, — и уж во всяком случае больше опыта. Мисс Полине же — простите, сказанного не воротишь — нужно очень, очень долгое время решаться, чтобы предпочесть вас мерзавцу Де-Грие» [316/14]. Итак, осознание *оригинальности личности* само требует самостоятельности, чего и недостает русской барышне, еще далеко не дошедшей до того, чтобы не воспринимать различные маски Де-Грие «за натуральную форму его души и сердца» [316/9]: Мисс Полине «нужно очень, очень долгое время *решаться*». Такие слова Алексея характеризуются мистером Астлеем как продиктованные озлобленностью [см. 316/39], что вполне соответствует смысловому миру «Игрока», в

котором *злоба* выступает вариационным мотивом *беса*. А ведь тема *искушения—беса*, как мы могли убедиться, последовательно развивается в контексте *конца (решить/ся)* и *начала*. Этим мотивирована семантизация *очень долгого пути к концу* в сообщении Алексея о том, что Полине «нужно очень, очень долгое время *решаться*» [316/18]. Любопытно, однако, что Полина является не единственным персонажем, который подвергается критике с точки зрения взвешивания способности к творению формы. Мистера Астлея, упрекающего своего собеседника в неоригинальности вымолвленных им слов (ср.: «в ваших словах нет оригинальности», 316/40), Алексей тоже уподобляет самому себе: «Согласен! Но в том-то и ужас, благородный друг мой, что все эти мои обвинения, как ни устарели, как ни пошлы, как ни водевильны — все-таки истинны! Все-таки *мы с вами* ничего не добились!» [316/42]. На этот раз указывается модальность *водевильности*. Она примыкает к атрибуту мысли Алексея, к его *злобе*. Соответственно этому, в русле обнаруженного семантического прочтения, как раз Алексей искушает своими словами худой *конец*, а совсем не Полина (о которой утверждается, что у ней впереди еще «долгое время решаться») или мистер Астлей (в речи которого доминантно проявляется мотив *конца*). В словах последнего звучит строгое осуждение Алексея за то, что он предположительно останется в Рулетенбурге, и его «жизнь *кончена*» [317/13]. Он в мыслях отказывает своему другу в его способности *начать новую жизнь*, и поэтому не поддерживает его в значительной мере «*для начала* новой карьеры» [317/299]. Но в такой же мере отказывает Астлей и самому себе в том, чтобы продолжать (заново начать) старую историю о Полине в форме выпрошенного у него Алексеем рассказа — ср.: «— Это можно сообщить в двух словах. — Извольте, с тем чтобы этими двумя словами было *все кончено*» [315/3].

Совсем по-другому соотносятся мотивы *конца* и *начала* в речи Алексея. Правда, он жаждет, чтобы его пребывание в Париже с *Blanche* и «*все это* поскорее *кончилось*» [306/24] (хотя и он «имел счастье *решительно* заслужить *под конец* полное благорасположение этой достойной девицы», 308/10; ср.: «Ты умный и добрый человек, — говаривала она <...> *под конец*», 308/13; — конечно, три недели в Париже были достаточны и в том отношении, что «в этот срок были *совершенно покончены*» [303/35] все деньги Алексея). Таким же образом герою следовало бы раньше заставить бабушку перестать играть в рулетку, но поскольку это ему не удается, он старается сообщить о том, что она «проигралась *вся окончательно*» [282/17], и также о том, что он намерен сформулировать продолжение своих записок так, «чтобы *кончить* с бабуш-

кой» [282/17]. Тем ярче вырисовывается непреклонная вера героя в то, что он «из мертвых воскреснет», а ведь эта идея до конца записок отражает убеждение, что он сможет «*вновь начать жить*» [311/27], «*вновь возродиться, воскреснуть*» [317/42]. В последнем предложении романа (и даже в самом *последнем* его слове «кончится» — см.: «Завтра, завтра все *кончится!*», 318/18) звучит вера героя в *начало обновленной жизни* — вера, которая основывается на «*последнем* гульдене» [см. 318/16].

Достоевский заканчивает свой роман тем мотивом завершения, имплицитно идею *воскресения* самого *текста*, который по ходу своего поэтического развития постоянно *искушает сам себя разными жанрово-модальными ссылками и их частичным семантически-сюжетным развертыванием*. Конец романа открывает новое начало для других литературных произведений. Так обстоит дело и в метатекстуальных сегментах записок, в одном из которых, под конец романа, Алексей замечает: «Впрочем, нечего об этом распространяться; все это могло бы составить особый *рассказ, с особым колоритом*, который я не хочу вставлять в эту повесть» [306/20]. Новый рассказ, тесно связанный с семантическим миром «Игрока», будет следовать в «Преступлении и наказании» и в «Бесах». Но, в отличие от ранее сочиненной части записок, уже и *последняя* строка воспоминаний Алексея пишется совсем не «с *легким сердцем*». Легкость сердца характеризует только тех, кто наивно верует в легкость труда приобретения «законченной, красивой формы» (так принимает, например, Полина Де-Грие, который может завоевать ее сердце с необыкновенною *легкостью*, ведь она принимает маску «за его собственную душу, за *натуральную форму его души и сердца*», 316/9). Алексей же знает, что если *не участвовать* в этой форме ни своею «инициативою», ни «душою», ни «сердцем», сама форма не «натурально» будет красивой и законченной. Напротив, такая форма лишь унаследована и лишена оригинальности (ср. еще раз: «какая-нибудь предвзятая, *раз установленная форма*, которой они рабски следуют», 238/35). Рабское следование «раз установленной форме» соответствует той *окончателности*, которая исключает личную *инициативу по собственной душе и сердцу*. Но ведь Алексей в другом месте своих записок утверждает, что «русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб *скоро приискать себе приличную форму*. Тут *дело в форме*» [230/5]. В конце своих записок герой внушает мысль: дело никак не в *легко* приисканной форме, наоборот, натуральной (самобытной) форме «*нужно очень, очень долгое время решаться*» [316/18]. Согласно семантической интерпретации «Игрока» не остается сомне-

ния: рабски следовать «раз установленной форме» — это и значит «буквально исполнять» требования подчиненности, в повиновении оказываться неоригинальным. Мистер Астлей упрекает Алексея в том, что Полина «не могла предугадать», что ее друг «буквально» исполнит «ее насмешливое желание» [245/41]. В противоположность этому предположению сам текст романа убеждает нас скорее в том, что Алексей ничего не исполняет «буквально», «рабски». Об этом свидетельствует развертывание мотива *выход/выходка*. Он многократно фигурирует в «Игроке» в качестве признака поведения Полины — см.: «такая *выходка* для такой... для такой превосходной мисс» [245/40]; «вместо жертвы жизнью, которую я предлагал ей, требовала от меня таких *выходок*, как тогда с бароном!» [286/30]. *Выходка* появляется в качестве смыслового эквивалента *школьничества* Алексея, и указывает вместе с ним на ребячески-неприличное поведение персонажей. Но *школьничество*, как мы видели, перерастает в *творческое ученичество* сочинителя записок. Оно мотивно сигнализирует путь героя к постоянному *выходу* из одной фазы словоформирования в другую. Кроме этого, *выход* будет появляться в «Преступлении и наказании» и в семантически очень близком к нему «Вечном муже», а также в романе «Бесы», как центральный мотивный вариант *воскресения*. Хотя данный мотив в этом своем семантическом статусе в «Игроке» явно не тематизирован, он все же имплицитно обозначает *выход* Алексея из роли *рабского, буквального исполнения вызова* Полины.

Алексей своим упорным трудом, своей интеллектуальной работой, направленной на то, чтобы мыслить и выбирать «дело» в области *творения формы словом*, выходит из *комической* модальности изображения, таким образом отдаляясь от *фарса* и превращая *водевильную* форму выражения в «серьезный» дискурс. Он также избегает и «буквального» следования *своему собственному* старому слову, подвергая его постоянному преобразению. Осудив Полину за то, что она вместо предложенной ей «жертвы жизнью» [286/30], «вместо всех <...> убийств и трагедий» хочет только «посмеяться» [233/12] над исполнением ее приказа «иди на погибель» [232/42], Алексей вовсе не реализует изначальное свое желание жертвоприношения (которое могло бы лежать в основе трагедийного сюжета). Он формирует комическую сцену в соответствии с собственным творческим характером. В этом проявляется его *натуральная*, но совсем не *законченная* форма. Полина глубоко ошибается, когда воспринимает комичность инцидента с бароном с точки зрения лишь комической роли Алексея-актера, без осозна-

ния значительной творческой деятельности героя в области авторства инсценировки эпизода: «О, как ты был тогда смешон с бароном; я глядела на вас обоих со скамейки; и как тебе не хотелось тогда идти, когда я тебя посылала. Как я тогда смеялась, как я тогда смеялась, — прибавила она хохоча» [287/48]. Хотя в глазах Полины исполнение ее вызова Алексеем на самом деле служит залогом любви (ср. сразу после вышепротитированных слов героини: «И вдруг она опять целовала и обнимала меня, опять страстно и нежно прижимала свое лицо к моему», 298/4), она совсем не понимает истинную творческую сущность Алексея, проявляющуюся в конструировании данной сцены. (Она высмеивает про себя Алексея, которого считает человеком одного ранга с бароном, — ср.: «я глядела на вас обоих со скамейки» [298/1], — и которым продолжает манипулировать, ср.: «— Исполнил... дурачество, — сказал я, поравнявшись с нею. — Ну, так что ж? Теперь и разделывайтесь, — ответила она, даже не взглянув на меня, и пошла по лестнице», 235/20).

Внешнее равнодушие Полины все же никак нельзя считать претворением в жизнь ее прежнего внушения Алексею «иди на погибель, а я в стороне останусь». Шуточная форма серьезности, вызванная приказом Полины *идти к барону разыграть комическую сцену серьезного содержания (залога любви)*, оттеняется как раз тем, что эта серьезность исключает перспективы реализации трагического сюжета «всех <...> убийств и трагедий». Данное свойство вызова подтверждается важной частью ретроспективного освещения Полиной сцены с бароном: «Ну, послушай, послушай, ну где тебе убить Де-Грие? И неужели, неужели ты думал, что убьешь? О глупый! Неужели ты мог подумать, что я пушу тебя драться с Де-Грие? Да ты и барона-то не убьешь, — прибавила она, вдруг засмеявшись» [297/44]. Убийство исключает и сама *природа* характера Алексея, который этим сочинил бы *ложную фарсовую сцену*, как тогда, когда он в полном сознании «ужасно наврал» [226/38]; как выражается генерал, он начинает «нестерпимо *форсить*, чуть лишь <...> капельку позволяет забыться...» [226/38]. Алексей «вместо всех <...> убийств и трагедий» *не* идет «на погибель», а отправляется в свой творческий путь конструировать оригинальную комическую сцену, по сути дела выявляя свою естественную, *натуральную форму*, важную черту его истинной творческой природы: для него не только чужое, но и свое собственное слово не представляет собой раз и навсегда «установленные» форму и содержание, которые не были бы в состоянии «воскреснуть».

Любовь, игра и сам *текст*, составляющие в «Игроке» связное

смысловое образование при *вызове*, оказываются инициированными и законченными вовсе не «навечно, всегда, всю жизнь» [269/40]. «Навечно» — в мотивном переименовании: *окончательно* и *увековеченно* (см. «увековеченную форму», 230/16) — в тексте романа означает *остановиться*⁹³. Закончить *натурально*, в поэтически-смысловой системе «Игрока», возможно лишь *нахождением нового начала старому*. Новым началом служило бы сочинение Алексеем «особого рассказа» о Париже с «особым колоритом» [306/22]. Он все-таки не может быть вставлен «в эту повесть» [306/22], ибо строго проведены пределы и ограничения для *нового начала* и его семантического распространения внутри старой истории. В «Игроке» маркированы и последовательно обозначены *истории* (в плане их сюжета, модальности и жанрового характера), которые на самом деле могут разместиться в романе, и могут продолжаться, перевоплощаясь в новые виды и формы. Комическая инсценировка *истории* выявляет не просто самобытную природу творческой личности Алексея, лишая квази-драматический дискурс трагического характера. Она создает и новую онтологию трагического, которое появляется как *лично пережитое трагическое*, воспринятое и осознанное Алексеем как *трагическое «со мной»* [281/22]. «Вместо всех <...> убийств и трагедий» приходит другая «погибель». Приказ Полины «иди на погибель» не механически преобразуется в результате осознания героиней действительного характера соответствующей ситуации: «где тебе убить Де-Грие <...> ты и барона-то не убьешь». Между двумя формами взвешивания перспектив трагического, кроющегося в поступке Алексея, лежит осознание самим героем *трагичности собственной судьбы*. Ощущение «трагического <...> со мной» углубляется, и смысл личного переживания уточняется: «Я просто сгубил себя!» [311/14] — говорит Алексей, но скоро прибавляет: «я завтра могу из мертвых воскреснуть» [311/27]. Нет сомнения: на глазах читателя происходит семантическое переосмысление «трагического». Вместо убийств других, оно предполагает *собственную гибель*, но такую, которая слу-

⁹³ См. разные аспекты в вариантах мотива *остановить(ся)*, *не остановить(ся)*, *заврат(ся)*: «я заврался, а вы меня не останавливаете. *Останавливайте меня чаще*» [230/20]; ср. противопоставление указанному сочетанию сцепления *остановиться* — *не договорить*, в своем отрицательном смысле: «По обыкновению своему он [генерал. — К. К.] *не договорил*. Если наш генерал начинал о чем-нибудь говорить, хотя капельку позначительнее обыкновенного обыденного разговора, то *никогда не договаривал*» [226/44]; ср.: «При виде бабушки генерал вдруг остолбенел, разинул рот и *остановился на полслове*» [252/36]; см. в таком же отрицательном значении мотивное образование *остаться* — *кончить жизнь*: «вы [Алексей. — К. К.] останетесь здесь, и ваша жизнь кончена» [317/13].

жит залогом для преобразования («воскресения») погибшего. Источником этих гибели и воскресения обозначается не *фатум*, а ряд судьбоформирующих поступков индивида, проявляющего свою свободную волю в формах креативного, самобытного словотворения. Как раз в этой сфере творческой деятельности («игры»), а не в области игры в рулетку (где успешное новое начало радикально исключено), *последнее* превращается в *новое начало*. В плане метатекстуального мышления романа *воскресение* приобретает свой поэтический смысл как *постоянно трансформирующаяся поэтическая текстуальность*, главная манифестация которой проявляется в *беспрерывном процессе поисков слова*. Так отмечены смысловые пределы творческого *гения* — той «гениальности», которая неотрывна от долгого процесса и труда нахождения формы: «Большую частью мы, русские, так богато одарены, что *для* приличной формы нам нужна *гениальность*. Ну, а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и редко бывает» [230/7]. Эта же *гениальность* в процитированном месте романа освещается в двух семантических перспективах. Она сравнивается с гениальностью французов, о которых в то же время утверждается, что в них не хватает оригинальности. С другой стороны, «слишком богатая и многосторонняя одаренность» русских, по словам Алексея, сказывается в том, что они неспособны «скоро приискать себе приличную форму».

Поиски формы, воплощенной в слове, в области событийного сюжета «Игрока», а также в плане его текстуального оформления, ориентируют не на сильно тематизированные мотивы *ничего* и *все*, а на *процесс*, на *путь*, ведущий от одного значения к другому. В плане изображенного действия движение от *ничего* (с самым радикальным его мотивом *ноль* и *zéro*) в направлении *все* выражается в стремлении Алексея выйти из униженного положения: он должен изменить свой статус, согласно которому в глазах Полины и других он не кто иной — не что иное, как «ноль» (см. «Так как я не имею никакой надежды и в глазах ваших *нуль*», 230/29; «Что я теперь? *Zéro*. Чем могу быть завтра?», 311/26) и должен верить в возможность, что «Завтра, завтра *все* кончится!» [318/18]. Высвободиться из состояния «быть *zéro*» и овладеть перспективой «все», т. е. *полноты* (по сути дела: завоевать семантическую перспективу той *полноты*, смысл которой кроется в семантической фигуре *Полины*), как подробно было показано выше, следует совсем не «одним оборотом колеса» судьбы (хотя бы и был этот «оборот» не фаталистическим), а собственным, индивидуально-волевым усилием. «*Оборот колеса*» судьбы в «Игроке», в результате семантичес-

кого развития данного мотива, недвусмысленно превращается в ту *постоянно обновленную и обновляющую цикличность*, которая торжествует над *инертной цикличностью*, т. е. над *кругом, всегда возвращающимся к собственной точке отправления*. Циклично будет само *воскресение*, процессуально ведущее героя и текст к очередным новейшим этапам перерождения по ходу творческого словоформирования.

Истинный смысл *труда*, лежащего за этим «делом», за совсем не «скорым» «приискиванием» форм, в ходе которого требуется «очень долгое время решаться», конечно, ни в коем случае не может передаваться в ироническом, почти фарсовом перевоплощении данного мотива в фигуре бабушки, которой страстно хочется *досидеть до zéro* («Жива не хочу быть, а уж досижу до zéro!»), 263/43 — тут многозначна семантическая инверсия: *досидеть до zéro* означает не «вновь возродиться», а *жива не быть*). Как бабушка не может возродиться, досидев до zéro (зато она «воскресает», когда вместо «окончательного» известия о ее смерти неожиданно появляется она сама...), так не доходит и Алексей до «дела», выражая надежду «завтра <...> вновь возродиться» [317/42] и «выдержать характер» [см. 318/2⁹⁴] в магической сфере игры своей верой в силу «последнего гульдена». Все это на самом деле только «слова, слова и слова, а надо дела!» [317/40]. Однако семантический сюжет *слова* в романе явно включает в себя и *дело* в смысле *формы* («Тут дело в форме», 230/7). А в *поэтической форме слов* Алексея выражается уже не только наивная вера героя воскреснуть в игре в рулетку. Сочинитель записок без оснований не верит в собственные силы, когда дополняет свою мысль о форме: «француз и русская барышня <...> — это такое сопоставление, мистер Астлей, которое не нам с вами разрешить или понять окончательно» [315/25]. *Решить окончательно вопросы* — в духе смыслопорождающих процессов в «Игроке» — на самом деле никому не может удалиться. Однако *идти вперед к концу, сулящему перспективу нового начала* — это уже возможно, и возможность дается как раз Алексею, сочинителю записок. Оформление самоосуждения героя «все это слова, слова и слова, а надо дела» рифмуется с выражением прежнего его любовного чувства к Полине: «при вас мне надо *говорить, говорить, говорить* — и я говорю». На смену ситуации говорить «при вас», благодаря жесту отдаления от предмета рассказа, приходит другая ситуация: *говорить* (спрашивать, а потом отзываться) о Полине. Речь Алексея оценивается в тексте и с точки зрения своего содержания (ср. бесформенную, «глупую болтов-

⁹⁴ Ср. тот же мотив в формулировке Полиной условий залога любви: 214/8.

ню» любовной речи героя), и с точки зрения его тона (ср.: «Если я был *резок* и глуп насчет Полины и Де-Грие, то он *резок* и скор насчет русских», 317/37). Тематизация все-таки акцентирует в первую очередь саму форму, а не содержание слова. Не случайно задается Алексей вопросом «Ну что, *что* могут они мне *сказать* *нового*, чего я не знаю? И разве *в этом дело?*» [311/21]. Конечно *дело* также не в том, чтобы одним махом решить проблемы (ср. «Тут *дело в том*, что — один оборот колеса и все изменяется, и эти же самые моралисты первые <...> придут с дружескими шутками поздравлять меня», 311/22). *Дело*, как позже выражается Алексей, в том, чтобы «*участвовать в <...> форме <...> своей инициативой*», «душой» и «сердцем».

Внутреннее («сердцем» одушевленное), *личное* (зарождающееся «своей инициативой») участие в *форме* оказывается тем обновлением, тем «*воскресением*» *формы*, насыщенной *личным* содержанием, которое обеспечивает *меру*, баланс между свойством «останавливаться на полслове», неспособностью вполне «договорить» и свойством «завираться», неумением «остановиться». *Мертвая законченность*, *окончательная остановка*, лишенная перспективы возобновления, и семантически соответствующее ей *заблуждение бесформенности*, *бессвязности бестолковой речи*, *требующей остановки* — все это уравнивается креативным действием *личного участия в форме*, которое разворачивает *натуральную форму* личности и ее творческого акта. Отсутствие же этого акта приводит к возникновению ложной природы (натуры), которая, на уровне метатекстуальных и метажанровых размышлений романа, соответствует притворным формам шутки, фарса и окончательной, неспособной на возобновление унылой тональности. В свете замысла жанровой рефлексии, в романе Достоевского достижение и возобновление полноты основывается на *сохранении и индивидуализации старой формы* путем *личного творческого ее преображения*. Дилемма Алексея *все или ничего* (счастье, метафоризированное именем Полины, или состояние быть никем и ничем, т. е. «нулем», «*zéго*») может решиться путем постановки «*zéго*» в статус нового начала. Как в «Игроке» детально изображается действие старухи, пытающейся «досидеть до *zéго*» и выиграть богатство, таким же образом вырисовывается в тексте путь освоения Алексеем способности «*участвовать в форме*». Форма как раз этим участием героя может перерождаться из шаблонного, законченного и избитого, омертвевшего общего литературного места в оригинальное творение, возникающее собственной «*инициативой*» героя. Так из *ничего* выра-

⁹⁵ См., напр.: Passage 1982: 121. Ср.: Там же: 50—52.

стает *полнота* — полнота, воплощенная в той семантической фигуре *Полины*, которую Алексей создает своим рассказом, в форме *сочиняемой в тексте литературной истории*. А ведь в метатекстуальном прочтении романа он выступает в роли *защитника*⁹⁵ слова, он в своей семантической функции (в духе смысловой потенции своего имени) оказывается *помощником* в оформлении художественного слова в романе Достоевского «Игрок». Так выполняют слова, вкладывающиеся в «повесть» Алексея в форме «записок», метатекстуальную медиаторную функцию в создании *романа* Достоевского.

ГЛАВА 2

АСПЕКТЫ РАЗВЕРТЫВАНИЯ МОТИВА *СЛОВО* В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

«Письмо <...> было <...> *слово в слово взято* из немецкого романа»

А. С. Пушкин: «Пиковая дама»¹

«Она не могла предугадать, что вы *буквально исполните* ее насмешливое желание»

Ф. М. Достоевский: «Игрок»²

«— *Буквально веруете?* — *Буквально.*»

Ф. М. Достоевский:
«Преступление и наказание»³

ВВЕДЕНИЕ

Во второй главе настоящей книги мы подвергнем анализу поэтические процессы развития семантического сюжета⁴ мотива *слова* в «Преступлении и наказании», ограничиваясь изучением некоторых его смысловых разветвлений, выделенных в романе. Сначала устремим внимание на конструкции, родственные смысловым образованиям в «Игроке», и генетически явно связанные с текстом «Пиковой дамы». Начнем разбор с фигуры процентщицы в «Преступлении и наказании», изучаемой в свете ее связи со *словом*. С этой специальной точки зрения охарактеризуем семантические свойства *воскресения* Раскольников, для чего и нужно будет очертить общую модель поэтического развития центрального мотива романа *выход* в контексте целого его поэтического оформления.

¹ 221.

² 245/41.

³ Все цитаты из «Преступления и наказания» взяты из издания: Достоевский 1973 (6). В дальнейшем в скобках указываем на страницы и на начальные строки приводимых цитат. См.: 201/14.

⁴ Определение термина «семантический сюжет» см. в прим. 3 к первой главе.

Нам хотелось бы заранее подчеркнуть, что предлагаемый ниже анализ романа не претендует на полноту: он ограничен поставленной нами критической задачей изучения разных семантических пластов *слова* в «Преступлении и наказании» в определенных межтекстовых связях⁵. Тем не менее, мы сосредоточим внимание не просто на поэтическом расширении смысла мотива *слово*, которое происходит в романе путем нарастания семантических признаков *слова* и присоединения к нему широкого круга мотивов. Мы также обратим внимание на процессы смыслоопределения, интегрирующиеся в процесс построения семантических фигур главных персонажей. Изучение мотива *слова* в «Преступлении и наказании» дает возможность прояснить те поэтические операции и их семантические экспликации в романе, которые связывают событийный мир с семантическим сюжетным миром произведения в целом и четко вырисовывают путь текста к созданию его авторефлексивных слоев. Как раз в этом процессе играет необходимую роль многоярусное интертекстуальное понимание *слова* в «Преступлении и наказании».

1

ВОСКРЕСЕНИЕ «СТАРУХ» В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК» И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В СВЕТЕ ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА»

Попытаемся выяснить семантическую фигуру процентщицы с намеченной специальной точки зрения, изучая то, как она поставлена в контекст *слова* в «Преступлении и наказании». Такой подход обоснован тем, что изображение *воскресения* Раскольникова в романе имплицитно определяет отношение героя к «старухе», к Алене Ивановне. Это определение обнаруживается в действии романа, по ходу которого Раскольников, с одной стороны, *убивает* старую ростовщицу, а с другой, он же *оживляет* ее, *воскрешая* ее «из мертвых» в своем сне, моделирующем поступок героя, акт упорного нанесения им ударов воображаемой старухе. Не может подлежать сомнению, какой значительный шаг сделан Раскольниковым, который в своем сновидении оказывается уже способным креативно репродуцировать и своеобразным, новым образом толковать свой собственный прежний удар (убийство) старухи.

⁵ Изучение названной проблематики см., начиная с 1993-го года, в наших работах: Кроо 1993; 1994а, 1995б; Кгоб 1994, 2003.

Таким образом, *воскресение* главного героя романа, в определенной его формулировке, разворачивается в событийных рамках *убийства* и *фантастического* (происходящего в плане фантазии героя) *воскрешения* старухи. На первый взгляд, противоположные событийные процессы сочетаются с двумя, резко отличающимися формами отношения героя к тому *слову*, которое в его глазах представляет собой старуха.

Прежде чем выяснить, какова в романе функция образа старухи в семантизации *слова*, напомним, что интертекстуальный праксис «Преступления и наказания» по отношению к «Пиковой даме» в значительной мере сказывается в том, как упомянутый сон Раскольникова воспроизводит претекстуальную фигуру «старой графини» из пушкинской повести. Поэтическая параллельность двух «старух» создается, в первую очередь, по их синекдохическому отношению к образам главных героев, Германна и Раскольникова, в качестве их семантического атрибута. В двух старухах — как это общеизвестно — инкарнировано содержание самой интимной внутренней устремленности Германна и Раскольникова, через их фигуры сообщается о мечте-сне персонажей. Кроме этого, параллельность двух женских фигур конструируется следующей их общей чертой: они обе должны *умереть*, а потом «воскреснуть из мертвых», причем воскресают они в рамках снов, имеющих онтологическую и поэтическую природу, явно отличающуюся от изначальных мечтаний-снов героев. В «Пиковой даме» в фантастическом появлении старухи Германн продолжает *писать свой сон*, и именно *фантазия* героя обеспечивает углубление его творческого языка, который приводит к «тексту», уже совсем не «взятому» «слово в слово из немецкого романа» (не случайно Германн будет «записывать свое видение»). Полное оживление старухи — ее кажущиеся Германну прищуривание и усмешка — отражает осознание героем тех законов действительности (и в ней его собственного мышления и механизма знакотворения), прекращение которых обозначено приведением в соответствие *карточной дамы* и *старухи* — см.: «Дама ваша убита <...> Старуха!» [237]. Здесь повторно подчеркивается сочетание *смерти* и *оживления*. Так не только *прозрение* Германна следует интерпретировать в семантическом контексте *оживления*. В плане интерпретации неполным оказывается также ограничение исследовательского внимания изолированным фиксированием постоянного перехода *жизни* и *живого* в *смерть* и обратного процесса. Требуется толкования и семантика разных форм сочетания *оживления* и *смерти* и их переходов. Если *смерть* старухи изображается непосредственно в тексте, подсказывая мысль о

том, что именно Германн *убивает* старуху (ср. точку зрения Лизаветы и отчасти повествователя), то *оживление* старой графини, выраженное сообщением «Дама ваша убита <...> Старуха!», имеет особое значение. *Убита* карточная дама, но одновременно *оживляется старуха*. Благодаря семантической мотивации, заложенной в поэтическом развитии изучаемых мотивов, встраивающихся в то же время в событийное изложение, действенность *убийства (смерти) старухи* снимается. *Убийство* превращается в *убийство карточной дамы*, т. е. в снятие ее *вещественной формы*, выражающей ту окаменелость унаследованного Германном прошлого, природу которой мы, в свое время, подробно анализировали. Германн способен *оживить старуху, убивая ее окаменелую форму*, воплощенную в карточной фигуре дамы. Как раз эта поэтическая идея служит основательной семантической мотивацией тому, что в Эпilogue *оживление старухи* в форме цикличного возвращения обозначения «дама» интерпретационно явно переводится на смысл *нового знакотворения*, о чем мы говорили в предыдущей главе, фиксируя творческое знакотворение как семантическое свойство *прозрения Германна*.

Подводя итоги сказанному, можно прийти к заключению, что *оживление старухи* в «Пиковой даме» является не простой формой отражения прозрения главного героя повести (в метафорическом смысле, его «воскресения из мертвых»). *Перевоплотиться в новую жизнь* равнозначно идее *перевоплотиться в новую знаковость*, точнее, *в новую условность знаковости*, моделированной на таких пластах художественного текста, которые охватывают самые разные сферы структуры, начиная с событийного мира до метатекстуального конструирования повести. В результате этого, *оживление старухи* является в такой же мере сигналом и формой обозначения прозрения героя, как и дискурсивным оператором постоянного и процессуального «воскрешения из мертвых» самого текста.

В этом свете следует снова задуматься о том поэтическом свойстве «Игрока» Достоевского, что в нем освоение главным героем *нового качества творческого словотворения*, т. е. его истинное «воскресение из мертвых», недвусмысленно соотносится с метатекстуальным планом романа. К этой метатекстуальности, как мы уже могли убедиться в этом, относится и жанрово-модальная рефлексия произведения, в том числе и *комической, трагической и элегической жанрово-модальных перспектив* конструирования романного текста. Тем интереснее, что в поэтическом осмыслении этих перспектив Достоевский опирается на тот жанрово-семантический потенциал, который в неразвернутой форме кроется в «Пиковой даме».

Он воплощен в трех оттенках, толкования *сумасшествия* Германна — того *сумасшествия* (⇔ *прозрения*), которое неотделимо от *убийства дамы* и *оживления старухи*. Во-первых, сумасшествие героя, помещенного в больницу, отчетливо обладает трагическим оттенком в плане характеристики «виновника»-убийцы, страдающего от *hamartia*: герой неверно оценивает свою возможность «вынудить клад у очарованной фортуны» [234] насилием, что и приводит к смерти старухи. Трагичность судьбы Германна проявляется и в том толковании его сумасшествия, которое снимает виновность с героя, предполагая его жертвенность, ценой которой он и должен (заимствуя слова из «Игрока») «расплатиться» [213/44] за свое новое само- и миропонимание. К этому жанрово-модальному потенциалу прочтения трагического в судьбе Германна, во-вторых, примыкает тот элегический источник, который едва заметен в семантической фигуре главного героя, зато мобилизован в фигуре главной героини: там идея *жертвенности* выдвигается в совсем другом смысле, связанном с поздним *раскаянием* Лизаветы. Мы видели, что Достоевский в «Игроке» так же тематизирует элегический жанрово-модальный источник-потенциал своего романа, как и возможную трагическую сюжетность и дискурсивную перспективу этого текста. Самым любопытным в данном контексте является тот факт, что в «Игроке», в месте упомянутой тематизации, приводится явная ссылка на пушкинскую «Пиковую даму»: «Уж не *сошел* ли я тогда *с ума* и не *сидел* ли все это время где-нибудь *в сумасшедшем доме*, а может быть, и теперь *сижу* <...> *Сижу* в этом унылом городишке (о, как *унылы германские городишки!*) и, вместо того чтобы обдумать предстоящий шаг, живу под влиянием только что минувших ощущений <...>» [281/31]. Нетрудно предположить здесь ссылку на Германна, который «сошел с ума» и «сидит» в больнице, не способный обдумать предстоящий ему шаг, находясь под влиянием только что минувших ощущений. Итак, упоминание «унылых *германских* городишек» с «сумасшедшим» героем, «сидящим» в раздумьях о минувших событиях, легко интерпретируется как ссылка на *Германна*, причем именно на тональность обозначения его *сумасшествия*, которая тематизируется Достоевским в смысле *воспоминания о недавнем трагичном прошлом* (ср. тройную периодизацию тематизации «под влиянием только что минувших ощущений, под влиянием свежих воспоминаний, под влиянием всего этого недавнего вихря» [281/38]), — а ведь это прошлое оценивается как «трагическое»).

Все это показывает, что трагическое и элегическое прочтение сумасшествия Алексея в «Игроке» Достоевский отчасти создает в

форме интертекстуальной рефлексии жанрово-модальных начал, скрытых в «Пиковой даме» — начал, не развернутых в пушкинской повести, но никак не попадающих в сферу тех поэтических перспектив, которые текст дискредитировал бы (в связи с ними всегда следует вспомнить, что в плане конструирования семантической фигуры персонажа все они относятся к *прозрению Германна* и, следовательно, к *оживлению старухи*). Наоборот, эти жанрово-модальные зародыши появляются на вершине семантической иерархии в пушкинском произведении, завершая процесс означивания и компрометации разных сюжетов и жанров. Незавершенное трагическое начало судьбы Германна дает о себе знать как раз сменяя, точнее, трансформируя трагические моменты, потенциально заложенные в отвергнутых в повести жанрах (любовного романа, неистового романа и т. д.⁶). Таким же образом *раскаяние* («regret») *Лизаветы* из-за необдуманности своего решения завязать любовный роман семантически репервоплощается в «Пиковой даме» в *воспоминание Германна о прошлом*, из которого явно вычеркивается мотив *раскаяние*, но которое потом, по ходу его интертекстуального воспроизведения Достоевским в «Игроке», способно преобразоваться в *элегическое раскаяние героя нового романа*. При этом преобразовании Достоевский специально указывает на «Пиковую даму» в качестве одного из жанрово-модальных источников своего текста. Обнаруженный поэтический принцип, проявляющийся в области межтекстового преобразования пушкинского претекстуального материала, может привести интерпретатора «Пиковой дамы» к осознанию того, что в своей повести Пушкин совсем не *отвергает* разные литературные сюжеты и различные жанровые поэтические воплощения, когда, с одной стороны, он ставит их в разные типы дискурсивной «конкуренции», а, с другой, отказывая им в полном поэтическом развитии в «серьезной» модальности, компрометирует их высшую семантическую достоверность в целостной жанровой конструкции своего произведения. Поэтический прием Пушкина устремлен на то, чтобы «обосновать» показанные жанровые «фрагменты», но только в качестве *начал нового жанра* с новым поэтическим использованием указанных жанрово-модальных сегментов и пластов. Они все встраиваются в жанр *повести*, но эта повесть такова, что ведет себя как *микророман*, т. е. как начало (точнее: сокращенное отражение) романного жанрового образования. Эту сгущенную форму и будет разворачивать Достоевский в полный роман в своем «Игроке», причем так, что к метатекстуальной рефлексии его романа будет относиться и специальная отсылка к «Пиковой даме» — не

⁶ См.: Шмид 1998, S. Dalton-Brown 2000.

только к ее событийному сюжету, и даже не только к ее мотивной системе и семантическому сюжету. Достоевский воспроизводит также *жанровую рефлексию* пушкинской повести, дополняя ее новыми элементами *метажанровости*: он указывает на жанровые начала *повести* в тех ее скрытых трагических, элегических и комических формах, которым предстоит приобрести новое и более полное поэтическое развертывание в *романе* «Игрок».

Третий жанровый сигнал в «Пиковой даме», особо развернутый в «Игроке», это *комическое*. Самое незаметное из трех жанровых сигналов в пушкинском претексте в процессе поэтического развития жанровых начал текста в романе Достоевского превращается в наиболее весомое тематическое разветвление. Выше указывалось, что ожидание Алексеем *комических развязки* («отдался бы одному комическому интересу предстоящей развязки», 269/33) и *финала* [269/26] пьесы, в которой он сам должен принимать участие в роли комического актера, но которую он способен преобразовать в разные модальности, устремляет внимание на возникновение и углубление творческого таланта героя. Тем интереснее, что событийно-сюжетный сигнал комического и его развитие в «Пиковой даме» удивительно скудны, и относятся единственно к фигуре Германна. Тематизация проводится в том месте повести, где Германн, характеризуя способность графини «угадать три карты сряду», по сути дела ссылается на *анекдот*, т. е. на общеизвестный и многократно повторенный *рассказ* о тайне. В ответ на эту ссылку на *слово/анекдот*, автором которого была сама графиня, звучит объяснение: «— Это была *шутка*, <...> клянусь вам! это была *шутка!*» [225]. Идея «шутки» повторяется потом еще раз, причем в особой тематической конструкции: «Этим *нечего шутить*», — возразил сердито Германн» [там же]. Сообщение содержит в себе столкновение эксплицитной темы *шутки/шуточности* и имплицитной темы *серьезного/серьезности*, опосредствованной *сердитостью* Германна. Нельзя исключить, что из этого тематического конфликта вырастает дискурсивная проблематизация *шуточной серьезности*, в рамках которой будет показан путь творческого созревания Алексея, сочинителя записок. Это предположение тем обоснованнее, что три характеристики *анекдотического слова о тайне старухи* как *шутки* семантически переписывают три четко выраженные оценки рассказа Томского — см.: «— Случай! — сказал один из гостей. — Сказка! — заметил Германн. — Может статья, порошковые карты? — подхватил третий» [212]. Как видно, ряд повторных элементов «шутка <...> шутка <...> нечего шутить» приходит как раз на смену трех других определений *слова*

о тайне: «случай <...>, сказка <...>, порошковые карты». Вдобавок, к первому ряду определений примыкает отрицание всех трех Томским: «Не думаю, — отвечал важно Томский» [212]. Отрицание подготавливает ход определения *слова о тайне* в тексте повести. Оно мотивирует появление другого ряда определений, в котором, однако же, сохраняется столкновение суждений в конфликте *шутки* и утверждения *нечего шутить*. В конце повести появляется *прищуривание* и *усмешка* «убитой» пиковой дамы. Так углубляется начатое конфликтное соположение *шуточного* и *серьезного* путем проблематизации *серьезного содержания* того, что подвергается *шутке* (ср. позже в «Игроке» шуточную форму серьезного⁷): прищуриванием и усмешкой пиковая дама придает *шуточную форму* тому факту, что она *убита*. Более точные смысловые пределы данной сцены, как было отмечено, вырисовываются *оживлением старухи* в форме *убийства* ее окаменелых формы и содержания, выраженных в *карточной воплощенности* ее образа, в чем и сказывается прозрение Германна. Итак, в данной сцене Германн, с одной стороны, убивает *окаменелую форму* как семантическую принадлежность старухи и его самого. В контексте его собственной семантической фигуры *старуха* означает *старое, анекдотическое слово* о тайне — слово, которое, вопреки его желанию (как и, в свою очередь, в «Игроке»: вопреки желанию Алексея) оказывается лишь шуточной формой выражения его очень серьезных тайных желаний. С другой стороны, Германн, с точки зрения смысла, воплощенного в его фантастическом видении прищурившейся, а потом усмехнувшейся старухи, создает текст собственного прозрения, и посредством этого жеста героя своей повести Пушкин подводит свой дискурс к его метатекстовому плану. К прозрению Германна

⁷ Мы видели, что данный внутренне противоречивый семантический комплекс интегрирует метатекстуальную проблематику в жанровой поэтике романа. С этой точки зрения особый интерес представляет собой анализ В. В. Виноградова той сцены (1941), в изображении которой появляется противопоставление «шутка» — «нечего шутить». Там сочетается «высокое со смешным, ужасное с комическим», в результате чего растет драматическая напряженность сцены, ее глубокий трагизм» (Виноградов 1999: 686). Исследователь указывает и на то, как за лирическим монологом разыгрывается трагическая сцена, где драматизм происшествия усугубляется «комическими деталями»; появляется затем и «трагикомический» оттенок. Ср. там же: 687; ср.: «Вся сцена со старухой строится на перебое, срыве торжественно-риторической патетики лаконическими разговорно-вульгарными восклицаниями» (Виноградов (1936) 1980: 219). Ср. этот анализ с общей идеей А. Бема, согласно которой для Достоевского характерно «раскрытие трагических возможностей в героях Пушкина», и конкретно с тем, как Достоевский в «Игроке» «в судьбе своего Алексея Ивановича истолковал трагический исход пушкинской «Пиковой дамы»» (Бем 1936: 46, 67).

относится *шуточное (ироническое) выражение им своей убитости* в форме *убитости дамы*, ведь эта *убитость* соответствует настоящему *оживлению графини*, семантически: *оживлению слова о тайне*. В то же время это же шуточное выражение текст отдаляет от образа Германна, поскольку герой вместо того, чтобы самому смеяться, оказывается заключен в больницу. Больница с *сумасшедшим Германном в ней* будет соответствовать тому *сумасшедшему дому в унылом германском городишке* в «Игроке», сидя в котором Алексей пишет свои записки о *трагических* событиях своей жизни. Шуточное выражение, созданное креативной фантазией прозревающего героя, Германна, наделяется Пушкиным трагическим и элегическим потенциалами, на которые, как выяснено выше, будет опираться Достоевский. Шуточная форма выражения собственной убитости прозревающим Германном, принимающим собственную «шутку» чрезвычайно всерьез, дополняется таким «финалом» в «Пиковой даме», в котором «развязку» никак нельзя считать «комической». Но это было бы и невозможным. Ведь конец Германна в фиктивном мире событий должен совпадать с концом самого художественного произведения Пушкина. А в метатекстуальном плане повести уже было предвещено конфликтное соотношение «шутки» и «нечего шутить». Столкновение перспектив шуточного и серьезно-трагического изображения прозрения Германна, в конечном итоге, оказывается формой выражения тех жанровых перспектив самой повести, для художественного осознания и интертекстуальных перевоплощений которых в романский дискурс нужны зоркие глаза и проникающий в пушкинский замысел поэтический взгляд Достоевского. Тогда продолжается «воскресение из мертвых» старухи Пиковой дамы в «Игроке», и с ней воскресает вся пушкинская повесть с ее метажанровой проблематикой.

Семантическое воплощение этого «воскресения» в «Игроке», как мы видели, основывается на интертекстуальном осмыслении изменения отношения Германна к своему старому «я», метафоризированного в «Пиковой даме» в фигуре старухи, оживленного героем. Достоевский с этим прозрением Германна связывает творческий путь Алексея в «Игроке» — героя-повествователя, сочиняющего свои записки, дискурсивного посредника в конструировании целого текста романа. Все же бросается в глаза, что Алексей, в изображенном действии, имеет совсем иное отношение к своей «старухе», к «*la baboulinka*» [242/14], чем Германн к графине. А ведь графиня Пушкина, «*la [бывшая — К. К.] Vénus moscovite*» [211] и в событийном мире «Игрока» недвусмысленно является предшественницей ста-

рой бабушки, «старой ведьмы в Москве» [249/28⁸], которая никак не хочет умирать, и появления и капризного поведения которой вся корыстолюбивая компания так боится, как в свое время покойный дедушка Томского «ее [молодой графини. — К. К.] боялся, как огня» [211]. Но если почти все желают видеть ее мертвой (этим и трансформируется сюжетный план пушкинской повести, в которой Германн убивает свою старуху случайно), Алексей радостно встречается с близкой ему живой женщиной, и потом имеет совсем другую, чем Германн, цель: в отличие от пушкинского «игрока», вместо того, чтобы мысленно ориентировать бабушку на прошлую игру (в форме требования от нее вспомнить о старой своей тайне), он всеми силами старается *отвлечь ее от своей игры*, реализованной в сюжетном настоящем. В то же время явно налицо и множество общих мотивов в характеристиках бабушки и Алексея (см., напр., общую их жажду *независимости*) и их игры (ср., напр., общие признаки: *сидеть, ноль, круг, дикость, не остановиться*), что и указывает на семантическую родственность двух фигур, напоминающую эквивалентность Германна и старухи в «Пиковой даме». Перечисленные общие атрибуты *игры* бабушки и Алексея, однако, явно выдают и основное различие, к которому сводится отличающаяся в «Пиковой даме» и в «Игроке» семантическая мотивировочная функция двух старух. Если *игра* Алексея, вкладываясь в главный ряд эквивалентов, отчасти восходящих к «Пиковой даме», как раз через перечисленные мотивные признаки метафоризируется, то те же признаки при определении *игры* бабушки не способствуют метафоризации данного мотива. *Игра*, таким образом, в семантической фигуре бабушки не превращается в мотив с тем комплексным значением, в которое вырастает смысл *игры* Алексея как *творческой деятельности*. Этим несоответствием смыслов *игр* двух персонажей объясняется то, что Алексею выпадает участь догадываться не о тайне старухи (как Германну), а о таинственности (тайне) Полины. Бабушка не представляет эпистемологического интереса для Алексея. Тем важнее оказывается ее фигура в рамках полного текстового оформления «Игрока». Там она, по сравнению с пушкинской графиней явно трансформированная, проливает свет *иронии* на *тайну* Германна, имеющую смысл лишь по отношению к молодой, а не к старой графине. Указанный жанрово-модальный акцент, поставленный Достоевским, опять-таки гармонирует с семантической перспективой, возникающей в самой пушкинской

⁸ Ср. выражение Германна: «Старая ведьма!», 226. Ср. о том же выражении в «Преступлении и наказании»: «по отношению к процентщице в словах Коха, стучавшегося в двери квартиры, за которой стоял убийца Раскольников. ‘Ей, Анна Ивановна, *старая ведьма*’» (Бем 1936: 51).

повести в форме тематизации *смехотворности/высмеивания* Сен-Жермена: «*над ним смеялись*, как над шарлатаном» [211]. В мире событий этому *смеху* будет соответствовать насмешливый жест старухи, ее *усмешка* в момент экзистенциального провала Германна. А в плане же целостного текстового изложения *высмеиванию* Сен-Жермена соответствует *шутка*, воплощенная в рассказе о тайне («Это была шутка»), которая — в духе сказанного выше — в составе главного мотива входит в область метарефлексии романа относительно перспектив комического изображения.

Совсем по-другому появляется «старушонка» (с точки зрения ее воспроизводимости в воображении Ракольниковца) в «Преступлении и наказании» Достоевского. Этот роман стоит гораздо ближе к поэтическим решениям, выработанным в «Пиковой даме», чем «Игрок», в том отношении, что в нем четко вырисовывается синекдохическая семантическая реляция, упомянутая в начале настоящей главы. То, что в старухе объективируются определенные черты Раскольникова, что она в некотором смысле является «двойником» Раскольникова,

⁹ В контексте толкования параллельности карнавализации в текстах «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания», на фоне «общего созвучия» которых выявляется и «существенное созвучие» двух образов, смеющейся старухи в третьем сновидении Раскольникова и подмигивающей пиковой дамы на карте (последний образ — «карнавального типа двойник» старой графини) — о таком двойничестве говорит Бахтин: Бахтин 1979: 197; см. также: Мочульский 1980: 238 (о двойничестве Лужина, Сони, Свидригайлова см.: Там же: 236, 244 250). Отождествление родственности старух в «Пиковой даме» и в романе Достоевского и указание на общие «композиционные задания» и «приемы письма» в оформлении германновского видения графини и третьего сна Раскольникова см.: Бем 1936: 50—53. В связи с «двойниками» Раскольникова см., напр.: Wasiolek 1964 — о Мармеладове: 64, о Свидригайлове, с указанием на параллелизм пространственных атрибутов и сновидений героев: 82 (ср. с параллелизмом второго сна Германна и второго сна Свидригайлова: Топоров 1995б: 220); ср. о двойничестве: Holquist 1977: 76; о том, как профанические идеи героя «разделены между его двойниками», и как герой воспринимает мир, «исходя из собственной доминанты», см.: Тороп 1984: 149 (новый вариант статьи см. в книге: Тороп 1997: 83—103, 161—165). О Наполеоне как об «историческим двойнике» Раскольникова см.: Мельник 1985: 230, см. Eikeland 2000: 89; о Катерине Ивановне в роли «эмоционального двойника Раскольникова» см.: Касаткина 1994: 83; о Миколке как о «народном двойнике» Раскольникова с точки зрения его «эмблематической» репрезентативности см.: Борисова 1996: 70—74. О двойничестве Раскольникова и Сони см.: Ковач 1994: 155, с указанием специальной литературы по данному вопросу. По мнению исследователя, Раскольников в лице Сони, напоминающей Лизавету, встречается с самим собой сразу в двух ипостасях: как с актантом убийства, так и с его жертвой (Там же: 154). Н. М. Чирков говорит о воспоминании Раскольникова о Лизавете, связывая его с воспоминанием Свидригайлова о девочке, самоубийце-утопленнице, и также с тем, как перед умирающим отцом появляется образ Сони и как Катерина Ивановна умирает в Сонечкиной комнате: Chirkov 1974: 69 (ср.: Чирков 1969).

несомненно⁹. Такое родство между Аленой Ивановной и Раскольниковым проясняет закономерность того, что Раскольников — вслед за Германном Пушкина — по ходу своего прозрения-воскресения тоже обязательно должен столкнуться со старухой, воспроизведенной его фантазией. Причем этому воспроизведению предшествует убийство, как и в «Пиковой даме», где после смерти графини по вине Германа следуют разные формы ее *оживления* в рамках снов и бреда героя. Оживление, воскрешение старухи в третьем¹⁰ сне Раскольникова, в трансформированном виде повторяющем акт действительного убийства процентщицы, представляет собой важный шаг в процессе, в ходе которого в самом Раскольникове «убивается» «старое». Речь идет о той «части» миропонимания героя, которая ответственна за его трагический поступок. Данная семантическая зависимость аналогична тому, как в судьбе Германа «даму» нужно превратить в «убитую», чтобы фантастически *оживленная старуха* в видении героя могла семантически сочетаться с окончательной фазой его воскресения из своей старой, омертвленной, умершей жизни. Из самых различных форм воспроизведения Раскольниковым образа старушонки мы будем подвергать разбору лишь упомянутый третий сон героя, подчеркивая, однако, следующее отличие «воскрешения старухи» в «Преступлении и наказании» по сравнению с пушкинской семантической логикой развертывания: в романе образ старухи в сознании Раскольникова оживляется в самых разных формах уже *до совершения убийства*¹¹. В этом отношении прежде всего следует учесть не разные идейные определения природы и содержания «безобразного сна» героя, подготавливающего его к убийству, а те *тематизации* убийства еще *до* его реализации, которые явно или скрыто сочетаются с образом старухи, причем так, что текст относит их к сознанию Раскольникова. Одной из них

¹⁰ Мы имеем в виду следующие сны: 1. о кобыленке (I/5. гл.), 2. о хозяйке (II/2. гл.), 3. о старухе (III/6. гл.) — все они рассказывают самостоятельную историю в рамках конкретных сновидений, связанных между собой через общую мотивную систему и родственные сюжетные образования. Отдельно стоит сослаться на грезы Раскольникова об Африке, появляющиеся непосредственно до совершения убийства, и на его сны «в жару и бреду» в Эпilogue романа.

¹¹ О пророческом характере первого сна Раскольникова, см., напр., у А. Бема. Исследователь связывает это видение Раскольникова со сном Гринева, «приснившимся ему в кибитке во время бурана» (Бем 1936: 51). Ср. толкование «лермонтовского» сна Раскольникова об Африке в смысле даже «не предсказания, а тончайшего намека»: Назиров 1976: 88, ср. Торол 1997: 145—146. Наш докторант, Адриенн Секереш в интересной статье сформулировала свою концепцию поэтической структуры романа, представляемой как сцепление различных форм *mise en abyme* (ср.: Dällenbach 1989), событийно и семантически по-разному разыгрывающих убийство (подготовка к нему и его совершение). См.: Szekeres 2004.

¹² Свежее критическое толкование первого сновидения Раскольникова в контексте его некрасовского интертекста см.: Секереш 2002. См. также: Szekeres 2002.

служит сон Раскольникова об убитой кобыленке¹².

Далее мы ограничимся анализом третьего сна Раскольникова, в котором он сам моделирует совершенное им убийство. Попытаемся определить место этого сна в том ряду поэтических параллелей, в котором выкристаллизовывается формулировка самоосуждения героя как *новое слово о себе и о мире*¹³. По ходу конкретного анализа будем рассматривать интертекстуальное реконструирование Достоевским сцены из «Пиковой дамы». В третьем разделе настоящей главы будет определено место изучаемого сна Раскольникова в семантическом сюжете мотива *слово* и будет раскрыто его поэтическое развитие в качестве элемента семантического образования *воскресения*.

¹³ Частичный обзор исследований по поэтическому представлению сновидений в творчестве Достоевского см. в работе: Вудфорд 1999: 143—144. Кроме указанных там работ и других, упомянутых в нашей книге, см.: Тороп 1984, особенно: 149—150; о мотивных связях третьего сна Раскольникова с «Борисом Годуновым» Пушкина см.: Бахтин 1979: 197—198; Поддубная 1994: 37—38; ср. в ином плане: Тороп 1997: 151—152; об «интертекстовости» четвертого сна Раскольникова см.: Там же: 146—147 (Постановку вопроса о месте драмы Пушкина в романах Достоевского см.: Билинксис 1976; что касается интерпретации фигуры Раскольникова, мы не можем согласиться с мыслью, что «личность в сущности изначально лишена теперь прежних надежд, открывавшихся когда-то перспектив, уверенности и вдохновения»: Там же: 168); см. также: Кирпотин 1978: 427—428, ср. Кагуакин 1974: 101 (ср.: Карякин Ю. Ф. О философско-этической проблематике романа «Преступления и наказания» // Достоевский и его время / Под ред. В. Г. Базанова и Г. М. Фридендера. Л., 1971: 166—195). Интерпретацию четвертого сна в ином контексте см.: Holquist 1974: 110—111; связь данного сна со сновидениями Свидригайлова см.: Там же: 113. Сопоставление второго сна Раскольникова с дантовым Адом см.: Ветловская 2001: 112—113.

Анализ третьего сна был проведен нами ранее, см.: Кроо 1993, 1995б; Кроо 1994. В этих работах было специально рассмотрено мотивное образование *удар* со своим сюжетным развитием в плане внутри- и интертекстуальной поэтики романа, и была выработана концепция поэтической систематизации персонажей (с точки зрения их позиции как ударяющих/бьющих и ударенных/(у)битых и как тихих, кротких и шумных с промежуточными вариантами). Также было интерпретированы следующие моменты: семантическое соотношение такой систематизации с разделением мира Раскольниковым и со значительной трансформацией его «казуистического» рассуждения по ходу его прозрения; сюжетное развитие мотива *замыкание/закрывание/запирание* и его семантическое перевоплощение в *открытие слова* через посредство мотивов *удара*; семантическое отношение *удара* и *сердца*. Ниже мы будем опираться на эти более ранние наши работы, формулировка которых восходит к 1993—1995 гг. С тех пор в венгерской русистике вышла статья о снах Раскольникова «в перспективе мифопоэтической традиции», см.: Яхл 1998. А. Секереш в своей диссертации также ведет исследования в области поэтики сновидений Раскольникова с точки зрения их интертекстуальной организованности. См. прим. 11, 12.

ТРЕТИЙ СОН РАСКОЛЬНИКОВА В СВЕТЕ
 «ПИКОВОЙ ДАМЫ»
 И
 В ОБЩЕМ КОНТЕКСТЕ СНОВИДЕНИЙ
 В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

Приступим к изучению третьего сна Раскольникова в контексте ряда сновидений героя¹⁴. Попытаемся осветить анализируемый сон с точки зрения его интертекстуального конструирования по пушкинскому претексту «Пиковая дама». При разборе мы сведем толкование к раскрытию семантизации мотива *удар* в интертекстуально-поэтическом процессе. Начнем разбор с определения той нарративной линии, в которой третий сон занимает особое место.

Такая линия складывается из трех сновидений Раскольникова, которые представляют собой три этапа толкования героем смысла *удара* и разных аспектов действия *бить*¹⁵. Событийно три сна свя-

¹⁴ Мы полностью согласны с Е. Дрыжаковой, указывающей на тот факт, что читатель прежде всего ощущает «становящийся ряд событий», и они создаются не в «условном времени, а как бы «в одном миге»»: Druzhakova 1985: 86. В отношении сновидений также наблюдается сукцессивное, линейное их развитие, что оспаривает следующее утверждение В. Терраса: «Преступление и наказание» является романом, имеющим отнюдь не элегантный и прямолинейный сюжет и отнюдь не ясный и убеждающий ход аргументации. То, что наделяет роман качеством целостности и поддерживает интерес читателя, следует искать не в линейном развитии сюжета, а скорее в драме каждой очередной сцены и в разнообразии особых эффектов, придающих энергию тексту» (Terras 1998: 54). Анализ соотношения первого и второго сновидений Раскольникова и описания убийства в работе Perrard 1988, наоборот, подтверждает аккумулятивный семантический рост в линейном развитии изображения. В результате такого разветвления семантизация постоянно осложняется, ср.: «Такая корреляция звуковой структуры обоих сновидений превращает второе не просто в новое воспроизведение убийства, а в своеобразный синтез сна об убийстве лошади и действительного убийства процентщицы» (Там же: 150).

¹⁵ Н. М. Чирков (1974: 55; ср.: Чирков: 1969) обращает внимание на то, что по ходу всего романа Раскольников измучен возвращающимися «картинами удара — жестокого удара и удара до смерти». Ср. указание Meijer на «бессмысленное избивание» в трех снах, причем исследователь подчеркивает мысль (не разделяемую нами), что вместе с другими общими элементами сновидений Раскольникова данное мотивное соответствие между ними нельзя считать «рифмой»: «Если это и нечто большее, нежели простой повтор, тем не менее, это не рифма. Эти явления обладают кумулятивным эффектом, они частично принадлежат к устойчивой системе образов, которая имеет психологическое значение для Достоевского. Однако эти образы не усиливают друг друга, каждый из них указывает на нечто вне сферы сна. Рифма внутри сна едва ли имела бы какую-либо функцию, так как сон сам по себе — он и предназначен для этого—

заны инвариантом ситуации, в основе которой лежит акт удара. Инвариант сводится к форме: кто-то (А) бьет кого-то (Б). В первом сне данное отношение разворачивается следующим образом: Раскольников становится очевидцем того, как впряженную клячонку бьют и забивают до смерти. Раскольникова тоже случайно задевает один из ударов, которого он не воспринимает — ср.: «Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует» [48/30]. Герой выказывает активное отношение к удару, проявляя двойственную реакцию. Он, с одной стороны, подходит к лошади, облитой кровью, и, обнимая ее морду, целует ее. С другой стороны, набрасывается на убийцу лошади с кулаками¹⁶. Итак, удар вызывает у Раскольникова нежность сочувствия к (у)битому и жест насилия, адресованный бьющему (убивающему). Во втором сне деспот ударяет уже не угнетенного, а, наоборот, хозяйку, саму воплощающую в глазах Раскольникова лицо, угнетающее других. Выясняется, что второй удар оказывается для Раскольникова в той же мере неприемлемым, как и предыдущий, когда били угнетенное существо (см. во сне: «Но за что же, за что же, и как это можно!» [91/9]; вне сна: «за что били хозяйку?», 91/36). Новая ситуация нанесения удара во втором сне модифицирует предыдущее определение отношения ударяющего и ударенного¹⁷ и в другом аспекте. В отличие от первого сна,

высоко суггестивен» (Meijer 1958: 125). Ср. указание на «параллелизм» «некоторых ситуаций, имеющих явно символическое значение, так сказать, «удвоение» ситуаций»: Бицилли 1946: 18. Понимая указанные «рифмы» как семантические параллелизмы, мы акцентируем созданную ими тесную связь сновидений Раскольникова, вырисовывающих, в определенном поэтическом регистре, семантический сюжет преобразования главного героя романа.

¹⁶ R. L. Jackson указывает на два других проявления превращения сострадания («compassion») в бунт («rage and rebellion») — на реакцию героя на письмо матери и его отношение к истории семьи Мармеладовых (Jackson 1974: 31; ср. также: 1981: 189—207; русский вариант см.: Джексон 1998: 151—164). Отдаление героя от жеста сострадания J. Frank интерпретирует в ином плане: «В определенный момент тотальное преобразование его личности происходит мгновенно. Внезапно он отступает, становится равнодушным и полным ненависти и вместо сострадания к человечеству начинает ненавидеть его за слабость и презренность. В каждом случае указывается на то, что это изменение чувств является следствием применения утилитарного расчета» (Frank 1974: 89; впервые сформулировано в 1966 г.).

¹⁷ Через мотивную систему сновидений формируется разделение Раскольниковым мира по другим человеческим свойствам, чем указано в его статье. Различаются *ударяющие* ([у]бивающие, приносящие жертву) и *ударенные* ([у]битые, приносимые в жертву), но пределы их размежевания оказываются очень гибкими. Ср. идею J. Stellessman (2003: 282) о том, что «обычная точка зрения на силу и жертву требует осторожного применения. Более того, вообще рассуждения в рамках устойчивых дихотомий, представляется непродуктивным, и не способствует прояснению важности особой роли женщин». См. о нежесткой

на этот раз удар вызывает у Раскольникова страх, потому что герой воспринимает его как удар, потенциально грозящий и ему самому («Но, стало быть, и к нему сейчас придут <...> Он хотел было запереться на крючок <...> Страх, как лед, обложил его душу, замучил¹⁸ его, окоченил его...», 91/11). Семантическое новшество второго сна заключается в трансформации: в роли предполагаемого (у)битого выступает сам Раскольников, хотя пока не изменяется субъект удара. Смена субъекта в роли бьющего происходит в третьем сне. Там Раскольников выступает как раз в роли бьющего — точнее, в роли лица, страстно, но напрасно желающего убить старуху. Прослеживая ход семантических модификаций в структуре *сон1* ⇔ *сон2* ⇔ *сон3*, можно зафиксировать следующую схему трансформаций: *сон1* дает общую схему инварианта — ударяющий (А) бьет ударенного (Б); *сон2*, конкретизируя субъект ударяющего, определяет Раскольникова в потенциальной роли Б; ⇔ *сон3* определяет Раскольникова в роли А. При трансформации происходит не что иное, как конкретизация общих субъектов ударяющих (ср.: в первом сне на словах или действительно многие участвуют в ударе) и субъектов ударенных (ср.: лошадь, хозяйка, старуха) в Раскольникове. Путем двойной семантической конкретизации одновременных смен субъекта и объекта удара в рамках общей схемы инварианта, формулируется утверждение, согласно которому А/Раскольников бьет (убивает) Б/Раскольникова. Оценка *самоубийства* Раскольникова на более позднем этапе развертывания текста появляется как эксплицитно сформулированное толкование героя («Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!», 322/28)¹⁹.

поляризации «тех, кто приносит кого-то в жертву, и тех, кого приносят в жертву»: Там же: 283. О разделении мира по линии двух четких ролей — «роль агрессора и роль жертвы» — см., напр.: Kozhinov 1974: 19. (ср. в работе: Кожин В. Преступление и наказание Ф. М. Достоевского // Три шедевра русской классики, Москва, 1971: 118—129, 144—151).

¹⁸ Следует обратить внимание на то, что мотив *страдания* героя, тесно связанный с мотивом *страх*, как и во многих других случаях в романе, приобретает словесное оформление как *мука/мучение*. Сакральный контекст *мучительного страдания* формируется не только в евангельском интертексте, имплицитно представляющем судьбу Христа, но, кроме прочего, и в интертекстуальном образе Дуни, великомученицы первых веков. По мнению Назирова, при создании фигуры Дуни «Достоевский использовал схему жития» — легенды об Агате — «усиленную впечатлением от флорентийской картины» Себастьяно дель Пьомбо «Мученичество святой Агаты», таким же образом, «как он использовал житие Марии Египетской при создании образа Сони Мармеладовой» (Назиров 1974: 208).

¹⁹ В работе: Rahv 1965 — указывается, что кобыленка во сне Раскольникова воплощает самого героя, который, в фигуральном смысле «обнимает самого себя», т. е. выказывает жест сострадания к самому себе. Герой в одно и то же время выступает и как убийца и как жертва собственного самоубийства, а само

В контексте целостной семантической системы, и в ней в микроконтексте ряда сновидений, *удар* (убийство), нанесенный героем самому себе, в конечном счете, определяется как *неуспешная попытка героя «сказать <...> новое слово»* [200/24 — последний курсив принадлежит Достоевскому].

Данное определение *внешнего удара*, с другой стороны, в значительной мере уточняется тем, что оно принадлежит *сновидениям* героя. По ходу этих сновидений *внешний удар в мире* постепенно превращается в *элемент внутреннего сюжета*, происходящего в самом субъекте снов, который интериоризирует удар. Значение указанного процесса подчеркивается многократным повтором сегментов, совместно обозначающих как *внешний*, так и *внутренний удар*, связанный с образом Раскольникова. Еще до первого сна, в описании душевного состояния героя после прочтения письма матери, он характеризуется с точки зрения удара двойным образом: 1. «Сильно билось его сердце» [35/5]; 2. «Теперь же письмо матери как громом в него ударило» [39/10]. Удары, нанесенные близким Раскольникова (см. «Марфа Петровна даже ударила Дуню», 29/15), переносятся на него самого, перевоплощаясь во *внутренний удар сердца*. Важно учесть, что оба эти удара относятся к действиям, лежащим *вне* снов. То, что Раскольников оказывается способен воспроизвести внешний удар мира в форме своего внутреннего сна представляет собой уже следующий этап развертывания мотива. После первого сновидения, тем не менее, *внутренний удар* опять становится признаком героя, в определенном смысле отодвинутого от субъекта сна: «*Проснувшись*, все тело его было как бы *разбито*» [49/46]. Следующие ступени интериоризации внешнего удара представлены в любопытной форме: в экспозиции описания второго сна Раскольникова герой характеризуется своей *разозленностью* из-за нанесенного ему удара еще до сновидения; немножко позже он будет принимать удар на свой счет уже в изображенном мире сна; и, наконец, в третьем сне, *внутренний удар* в форме *сердцебиения* превращается уже в чистый признак Раскольникова, героя сна. Предыдущие «тело <...> разбито» и «билось его сердце» трансформируются в сообщение «стукало его сердце» [213/17]²⁰. Это же сердце стучит уже в событийном мире сна.

сновидение предвещает совершаемое им убийство (Там же: 18). См. анализ В. Е. Ветловской «сцены ожидания у запертой двери» и описания обстоятельств убийства и последующего поведения Раскольникова, свидетельствующих о том, что «преступник ничем не отличается от своей жертвы» (Ветловская 1997: 118).

²⁰ Ср. с образом мухи в третьем сне: «проснувшаяся муха с налета ударилась об стекло и жалобно жажужжала» [213/19] — здесь вырисовывается семантический образ *самоудара*. Причем сам словесный мотив *стук* также появляется в

Подытоживая сказанное, можно установить, что толкование внешнего удара в «Преступлении и наказании» происходит путем определенной семантической трансформации. Она сводится к процессу, в ходе которого *внешний удар превращается во внутренний*. Данный процесс, с одной стороны, получает конкретное воплощение в действии романа (и особо, в микродействии снов), а с другой, улавливается в рамках развертывания целостного текста романа. На уровне целостной поэтической семантизации сами сновидения будут означать тот *внутренний удар*, которым создается *новое слово* Раскольникова о самом себе и о мире. Ряд сновидений героя (среди них и «безобразный сон» [49/45], сменяющий его «безобразную мечту», 7/22) явно противопоставлен неудачной попытке сказать «новое слово» в форме «безобразной мечты»²¹ об убийстве старухи. Определение и оттенение смысла этого «нового слова» героя происходит в описании его третьего сновидения, которое мы попробуем подвергнуть подробному анализу далее.

Третье сновидение занимает центральное место в романе, между прочим, в том отношении, что именно в нем самым наглядным образом образуется связь *удара* и *слова*. Изображение этого сновидения Раскольникова имеет отличительный признак по отношению к описаниям остальных сновидений: в нем строится целая система различных акустических элементов²². Одним из них является *тишина*²³, связанная одновременно с четырьмя разными субъектами. Сам Раскольников наделяется свойством того пространства, в котором центральное место занимает *тихая* луна — ср.: «*тихонько*, на цыпочках прошел он в гостиную» [213/11]; «Он подошел *потихоньку*» [213/23]; «*тихонько* высвободил из петли топор» [213/

описании мучения Раскольникова после прочтения письма матери, до первого его сновидения, оттеняя смысл *мечты*: «разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему *стукнуло в голову* и потемнело в глазах» [39/31].

²¹ *Безобразную* свою *мечту* в результате первого своего сновидения Раскольников наделяет новым названием «проклятая мечта» [50/26], и от нее он хочет *отречься* [54]. В плане мотивной системы *слова* мечта убийства вместо «нового слова» оказывается таким «старым словом», от которого следует отдалиться, *отречься*.

²² Детальную постановку вопроса о поэтическом представлении акустических элементов в романе см. в: Peppard 1988. В этой работе подчеркивается чередование *тишины* со *звуком* и выявляется специфика третьего сна, а именно, воспроизведение в нем указанного чередования *акустических характеристик убийства* Алены Ивановны (Там же: 149). О *звуке* и о *тишине* см.: Faryno 1991: 309—318.

²³ В связи с *тишиной* см. в статье: Peppard 1988: 149, 154, ссылку на следующую работу: Mortimer P. Dostoevski and the Dream // *Crime and Punishment*. Transl. Jessie Coulson. New York: Norton, 1975, 600.

28]. До этого момента затихают и шаги незнакомца, который манит Раскольникова в дом старухи — см.: «Шаги впереди идущего человека *затихли*» [213/4]. Сама старуха тоже «заливалась *тихим, неслышным смехом*²⁴» [213/34]. Наконец, немота, молчание характеризует также и разглядывающую, ожидающую чего-то толпу — см.: «все смотрят, — но все <...> *молчат*» [213/43]. В связи с поэтическим смыслом тишины, заметим, что сам Раскольников в своем сне дает объяснение окружающей его тишине: «*Это от месяца такая тишина*, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь *загадку загадывает*»» [213/14]²⁵. Интерпретация Раскольникова подтверждается в третьем сне тем, что *тишина* последовательно примыкает к *тайне* и к *разгадыванию загадки* — ср. другую характеристику луны: «*таинственно* проходил <...> лунный свет» [213/1]; см. напр., как затихающие шаги незнакомца вызывают мысль о попытке спрятаться: «Шаги впереди идущего человека *затихли*: “стало быть, он остановился или где-нибудь *спрятался*”» [213/4]; ср. тихо смеющуюся старуху, которая тоже «прячется», о чем Раскольников «догадывается»: «Он подошел *потихоньку* и *догадался*, что за салопом как будто кто-то *прячется*» [213/23]²⁶. Здесь нельзя упускать из виду еще один важный факт. Третьему сну Раскольникова предшествуют его размышления о сонях и о лизаветах. Суть этих дум героя подытоживается в теме *загадочной тайны «кротких»*²⁷, т. е. «*тихих*»: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами *кроткими*... Милые!... Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят *кротко* и *тихо*... Соня, Соня! *Тихая Соня!*...» [212/18]²⁸. Таким образом, совсем не удивительно, что в действии *сна* часть толпы, которая молча следит за происходящими событиями «притаилась»: «вся приходящая уже полна людей, <...> все люди, голова с головой, все смотрят, — но все *притаились* и ждут, *молчат*...» [213/41]. Следовательно, одна загадка, требующая от Раскольникова отгадки — это тайна тихих, кротко примиряющихся, тех, кто не принимает укоренившегося в мире принципа удара.

²⁴ См. о параллели насмешливо прищуривающейся покойницы в «Пиковой даме» и смеющейся старушонки во сне Раскольникова: Виноградов 1999: 667.

²⁵ О смене *солнца* на *месяц* см.: Matlaw 1957: 211.

²⁶ Ср. различие двух точек зрения на старуху: взгляд Раскольникова, который «заглядывает ей *снизу* в лицо», и его взгляд «сверху вниз» (выделено автором статьи). Две точки зрения выдают столкновение образов *живой* и *мертвой* старухи (Касаткина 1994: 88).

²⁷ И. Анненский (1909) приписывает кротость также Мармеладову, называя это свойство «кротостью падения и греха», в противоположность кротости Сони, «кротости осеняющей» (Анненский 1988а: 600).

²⁸ О «тихих» персонажах в библейском контексте «безгласного агнца», см. Борош 2004: 209—214.

Тем не менее, тайна тишины выявляется на фоне шума. Шум в мире сна в первую очередь свойствен тем, кто принимает закон²⁹ удара, тем, кто с насмешкой (или со смехом) смотрит на старания Раскольникова вырваться из-под власти унаследованных им законов старого мира.³⁰ Шум, таким образом, представлен свойством той части толпы, из которой радикально исключены «тихие». Акустический антипод тишины в изучаемой системе, шум, воспринимается Раскольниковым как нечленораздельный звук с переменной силой. Усиление сначала едва слышных, а потом все более отчетливо доносящихся из спальни шепота и смеха находится в соответствии с умножением ударов топором Раскольникова и с тем, что смех старухи становится все более и более неудержимым: «Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась³¹ и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся» [213/35], и далее: «с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота» [213/38].

Между семантическими полюсами *тишины притаившихся кротких*, не принимающих удара, и *постепенно усиливающегося шума*, поднятого «представителями» удара, следует выяснить «промежуточную» полосу. Ведь между двумя группами внешних наблюдателей расположены, с одной стороны, старуха (по пушкинскому интертекстуальному внушению: самая наглядная фигура-эквивалент Раскольникова-Германна, в функции метафорического выражения внутренней устремленности героя), которая вначале тихо, но потом все громче и громче «заливается смехом», и, с другой, сам Раскольников — герой тихий, но со страстью к удару. Он в своем сне заново приступает к уничтожению типичного носителя безжалостной жестокости, метафоризированной в романе в мотиве бесчувственного *внешнего удара*. Он опять намеривается убить старуху. На этот раз попытка Раскольникова воспроизводится уже в сфере собственного внутреннего мира героя. Превращением *внешнего удара* во *внутренний* в сфере изображения событий, показом хода интериоризации героем своего убийства в форме рефлексии, в романе указывается путь Раскольникова к толкованию своего собственного жестокого поступка. Этот путь предполагает сочетание отгадок как тайны тихих и кротких, так и тайны шумных; как загадки кро-

²⁹ Общеизвестно, что *закон* (в форме «законодателя» [199/47]), в качестве тематического мотива фигурирует в статье Раскольникова. О проблематизации Достоевским разных смысловых аспектов *закона* см.: Offord 1983.

³⁰ О вопросе синонимичности мотивов *шума* и *смеха* в определенном контексте в «Преступлении и наказании» см.: Топоров 1995б: 203.

³¹ О представлениях в романе открытой двери в разных ситуациях см.: Meijer 1958: 120.

тости, примирения, сочувствия и жертвенности, так и загадки безжалостной физической и душевной жестокости, закона удара. Неизбежность совместного и одновременного толкования противоположных миропониманий и вытекающих из них поступков подчеркивается в тексте сочетанием мотивных вариантов *тишины* и *шума*, как мы видели, совместно, связанно относящихся к семантической фигуре Раскольникова, которому предстоит понять природу собственной личности и выбранного им действия — убийства. Таким образом, луна загадывает Раскольникову загадку о *самом себе*, о собственной кротости (готовности к сочувствию) и жестокости (готовности к убийству). Отгадывание этой загадки последовательно сопровождается мотивом *удара*, реализованным в двух параллельных процессах. Их семантическая логика выявляется в том, что *сердцебиение Раскольникова* в такой же мере усиливается при интенсификации *тишины* («чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце», 213/16), в какой и *умножение ударов по старухе* приводит к усилению шума (см. еще раз: «с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее», 213/38). Толкование Раскольникова, следовательно, сводится к поэтическому выяснению пропорции элементов тишины и шума как компонентов акустической системы сновидения.

Размышляя о собственных ударах топором, Раскольников осознает, что они неоспоримо содействуют усилению *шума*. А шум — признак *удара* и он обнаруживается рядом с *тишиной* самого Раскольникова: «Шум его собственных шагов его пугал и тревожил» [213/7]. Герой распознает самого себя в роли того, кто *поддерживает* закон *удара*, что и соответствует дискурсивной трактовке, согласно которой убийство равняется самоубийству Раскольникова, его провалу в области обновления мира в форме «сказать “новое слово”». Нельзя не заметить, однако, что удары топором никоим образом не ведут к отгадыванию тайны тишины: как старуха хранит бессловесность, заливаясь все более и более неудержимым смехом, так же точно акцентирует молчание и скрывающаяся толпа, которая ни слова не выговаривает. Если *тихие* совсем не выговаривают слова, то *шумные* издают такие звуки, значение которых нельзя разобрать. Хотя шум смеха и шепота становится все «сильнее и слышнее», он так и не превращается в отчетливо артикулированное, конкретное слово с ясно разбираемым значением. Своим прислушиванием Раскольников старается вызвать как у *тихих*, так и у *шумных* разбираемое слово. Но в форме высказывания слова самими *шумными* или *тихими* персонажами этого во сне не происходит. *Загадочность* со своим семантическим признаком *бессло-*

весности во сне перевоплощается в такую *отгадку*, за которой нет чистого оформления разборчивого слова героями сна. Поэтому обязательно следует провести границу между *звуком* и *словом*.

Прежде чем идти дальше, подытожим сказанное. Третий сон Раскольникова, представляя собой очередной этап *прозрения* героя, в процессе которого он познает мир и самого себя путем *рефлектирования своего внешнего удара*, приобретает в романе значение *отгадывания тайны тишины*, происходящего *усилением и осознанием шума*. Раскольников превращает *загадочную тишину* (кротости, обнаруженной, в том числе и в нем самом!³²) и *неразборчивый*³³ шум, едва слышный шепот и смех (шум удара, к которому и он сам имеет отношение!) в такую последовательную систему акустических элементов, в которой как тишина, так и шум становятся *разборчивыми* в том смысле, что они поддаются интерпретации. Тем не менее, они никак не воплощаются в разборчивые слова самих героев данного сновидения. Раскольников же, путем обновления своего толкования *тишины* и *шума*, соотношения двух разных миропониманий и собственного преступления, по сути дела, *обновляет собственное старое слово о мире и о себе*. Таким образом, стараясь прислушиваться к шумному и тихому миру, он задает себе загадку не вообще о себе, а о *своем собственном старом слове* о себе и о мире. На основе сказанного следует выделить два важных семантических аспекта *сна* в «Преступлении и наказании»: 1. сон является способом и формой трансформации *внешнего удара* во *внутренний* самим субъектом сна; 2. сон является механизмом толкования, представляющим собой определенный, но не окончательный этап в процессе создания *разборчивого нового внутреннего слова* героя о себе и о мире.

Словесный мотив *неслышное слово* появляется в описании сна Раскольникова в Эпilogue. Там душевно измученный герой видит запутанный, помешанный мир, в котором люди бьют самих себя и убивают друг друга. Человеческое существование неудержимо приближается к своему концу, могут спастись лишь некоторые избранные, предназначенные для того, чтобы творить новый род, очищая и обновляя жизнь на земле. Но у этих людей *никто не*

³² О параллелизме образов Сони, Дуни и самого Раскольникова см., напр.: Фридендер 1964: 183.

³³ См. появление мотива *неразборчивость* в качестве атрибута слов как *избитого*, так и *бившего*: «он вдруг расслышал *голос* своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, *выпуская слова так, что и разобрать нельзя было*», 90/44; «*Голос бившего* <...> хрипел, но все таки и *бивший тоже что-то такое говорил*, и тоже скоро, *неразборчиво, торопясь и захлебываясь*» [90/48—91/2]; ср. сочетание *безобразности* с мотивом *бить (даться)* в первом сне Раскольникова: «орали, хохотали, ругались, так *безобразно* и сипло пели и так часто дрались» [46/17].

слыхал <...> слова и голоса» [420/22]. Здесь выдвигается тема *не-слышного внутреннего слова избранных* — слова, семантическом воплощенного в сновидениях Раскольникова, в форме которых создается внутреннее слово героя, отражающее его новое толкование мира и собственного «я». Последнее бредоописание Раскольникова в своей мотивике восходит к тематической конкретизации его дерзания «сказать что-нибудь *новенькое*» [200/10] и «двигать мир» [200/48] (ср. в Эпиллоге: «избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю», 420/20). Оно вместе с тем непосредственно продолжает развивать смысловой мир третьего сновидения Раскольникова, который, со своей стороны, через детализированный в нем мотив *прислушивания к слову* самым наглядным образом поставлен в контекст теоретической категоризации героя. Раскольников, протестующий против окружающего его миропорядка, разделяет человечество на две части именно по принципу отношения людей к слову. Он различает «*послушных*» [200/28] и тех, кто способен «сказать <...> новое слово» [200/24]. К первой группе принадлежат те, кто прислушивается к старому слову мира, люди, живущие «в *послушании*», ведь они «любят быть *послушными*» [200/28]. Ко второй группе относятся «*необыкновенные*» своей способностью *сказать*, творить «новое слово» вместо *слушания* того старого, которое Раскольников пытается радикально уничтожить своим убийством. Создатель нового слова является творцом новой жизни.

Новое собственное слово сразу же в начале романа роднится с *новым шагом*, и таким образом с поступком, с действием³⁴: «Любопытно, чего люди больше всего боятся? *Нового шага, нового собственного слова* они всего больше боятся...» [6/8]. Соответственно этому, *новое слово* противопоставлено нехватке «дела» (ср. идею о том, что «в первой части романа Раскольников выступал не только как человек дела, но и как *инициатор* его, провоцирующий события и поступки других и в этом отношениидвигающий сюжет»³⁵), *слушанию* всякого *вздора* «про всю эту *обыденную дребедень*, до которой ему [Раскольникову — К. К.] нет никакого *дела*» [5/29], и даже «болтовне», ср.: «я слишком много болтаю. Оттого и ничего не делаю, что болтаю <...> оттого и болтаю, что ничего не делаю» [10/6]. В своем объяснении убийства Соне Раскольников будет повторять характеристику своего акта в качестве попытки избежать болтовни: «И так надоела, так надоела мне тогда вся эта

³⁴ Толкование разных аспектов возможности героя *действовать* в контексте сопоставления Раскольникова и Гамлета, см.: Kiraly 1983: 285—309.

³⁵ Поддубная 1976: 96.

болтовня! Я все хотел забыть и *вновь начать*, Соня, и *перестать болтать!*» [321/35]. Однако, стремление *забыть собственную болтовню и все «вновь начать»*, здесь означает уже старание Раскольникова игнорировать собственную казуистику, подготавливающую убийство: «всю, всю муку всей этой болтовни я выдержал, Соня, и всю ее с плеч стряхнуть пожелал: я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного!» [321/46]. Итак, *болтовню* (свои теоретические размышления), переосмысление причин и последствий убийства, Раскольников оценивает так же отрицательно после убийства, как и до него, когда «в этот последний месяц выучился *болтать*, лежа по целым суткам в углу и думая...» [6/12]. В этом контексте *обыденная дребедень* и *болтовня героя* становятся смысловыми эквивалентами, чем и подчеркивается отсутствие необыденности (оригинальности) в «казуистике» героя (ср. тематизацию этой болтовни и казуистики: «начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ль я право власть иметь? <...> вошь ли человек? <...> пошел ли бы Наполеон или нет?», 321/40). Таким образом, в мотивной системе романа самому Раскольникову принадлежит идея о том, что теоретическая мотивировочная обоснованность его убийства не воплощает *новое слово* (а цель убийства сводится как раз к тому, чтобы *забыть собственную казуистическую болтовню и все «вновь начать»*; см. также, напр., тематизацию *обыкновенности* разговора студентов в трактире о возможном убийстве злой старухи: «все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли», 55/7). *Слушать обыденную дребедень*, с другой стороны, и в отношении словесного мотива *слушать* однозначно отсылает к теории Раскольникова, а именно к мотиву *послушания обыкновенных людей*, в процитированном месте романа явно сочетаемому с хозяйкой Раскольникова, с персонажем-эквивалентом старухи (об эквивалентности свидетельствует и родственность семантических фигур избитой хозяйки и убиваемой старухи в двух сновидениях Раскольникова). *Послушание*, в то же время, приобретает и другую смысловую идентификацию в форме «*послушно* принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить» [39/17]. Этому смыслу соответствует *послушание*, которого Лужин требовал бы от Дуни в браке без любви (ср. слова Раскольникова сестре и матери: «угроза вас обеих бросить, если будете *непослушны*», 180/28) или которым сладострастник Свидригайлов наслаждается, когда он слушает наедине признание шестнадцатилетней девушки о том, что ему «она будет <...> *послушною*, верною и доброю же-

ной, что она сделает [его. — К. К.] счастливым, что она употребит всю жизнь, всякую минуту своей жизни, всем, всем, пожертвует» [369/45]. *Послушание*, таким образом, семантически в такой же мере примыкает к осужденной Раскольниковым *жертвенности* тех, кто кротко, с примирением (метафорически говоря: «тихо») подчиняется воле «душегубов» (см. о душегубстве Свидригайлова: 228/13), как и к идее *жить в послушании*, без творческого высказывания «нового слова».³⁶

Осознание Раскольниковым того, что своим убийством он повторил и поддержал старый принцип удара, легко переводится на язык разделения человечества на два разряда. *Поддержка удара* равнозначна *эпигонскому повторению старого* (старухина) «слова», реализованному внешним ударом (убийством). В другом аспекте это *эпигонское повторение* соответствует *подтверждению* жизненного принципа («закона») *послушания*. Отсюда вытекает двойная тематизация убийства. С одной стороны, его оценка происходит мотивными вариантами *рабства*: «Полечка, меня зовут Родион; помолись когда-нибудь и обо мне: «и раба Родиона» — больше ничего» [147/12]; «А раба-то Родиона попросил, однако, помянуть, — мелькнуло вдруг в его голове, — ну да это... на всякий случай!» [147/45]; ср. в контексте *послушания* — с противоположного полюса «владычествования» [236/3] — представление Лужина о том, что такое существо, как невеста Дуня будет «*рабски* благодарно ему всю жизнь», 235/34. С другой стороны, убийство приобретает признаки *механического, некреативного, копирующего действия*. Это отражается, во-первых, в описании *последнего* этапа интеллектуальной и душевной подготовки к убийству в мотивном окружении *последнего* и *окончания*: «весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им *покончен*: казуистика его выточилась как бритва <...> Но в *последнем* случае он просто не верил себе и упрямо, *рабски*, искал возражений по сторонам и ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому. *Последний* же день <...> подействовал на него почти совсем *механически*; как будто его кто-то взял за

³⁶ На наш взгляд, центральная семантическая позиция слова в его мотивной манифестации *слушания* в романе (ср. *сказать* › *слушать*) объясняется специальным определением смысла *нового слова* в контексте его противопоставления *послушанию*, и как раз это соотношение мотивирует такое большое количество изображения *прислушивания* Раскольниковым к разным акустическим элементам, — как в области шума, так и тишины, — на которое В. Н. Топоров обращает внимание в другом плане: «Существенно, что в ПН *подслушивание* (слушание, слышание) как нечто более косвенное и косное преобладает над *подсматриванием* (смотрением). Не случайно, что все основное именно *услышано* (непосредственно или через молву, слухи), а не *увидено*» (Топоров 1995б: 205, *passim*; ср.: 203).

руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, неестественною силой, *без возражений*. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» [58/22]. Такому определению соответствует характеристика первого удара топором в сцене убийства старухи: «Он вынул топор <...> почти *машинально*, опустил на голову обухом» [63/8]³⁷.

То, как «отправляется в путь» Раскольников, и весь ход убийства им старухи согласованно укладываются в толкование героя и его преступления Н. Н. Страховым³⁸. Согласно этой интерпретации, Раскольников ни в коем случае не является типом, его преступление «вовсе не есть действие, характеристическое для личности <...>. Раскольникову же просто довелось *перенести* на себе преступление; можно сказать, что *оно с ним случилось*»³⁹. Акцентированный Страховым тезис о том, что преступление *случается* с героем, поскольку в мотивировочном плане оно совсем не обосновано какой-то поэтической конструкцией *типа*⁴⁰ или даже личностной доминанты фигуры (это утверждение, впрочем, сам Страхов отрицает в первой своей статье о романе, выясняя там как раз личностные, индивидуальные формы фигуры «нигилиста несчастного», «глубоко человечески» страдающего⁴¹), этот страховский тезис, на наш взгляд, следует уточнить с точки зрения мотивной организованности и развития в этой системе семантического сюжета отдельных мотивов и разных форм их сцепления. С этой точки зрения *семантическая сущность* фигуры Раскольникова, который и до убийства «рабски» бьется, и который потом *механически, без возражений* подвергает себя какой-то внешней (совсем не интеллектуальной) силе, вовлекающей его будто «клочком одежды в колесо машины», и толкающей его *машинально* обрушить свой первый удар на старуху, — семантическая сущность так охарактеризованного героя четко определена в мотивной системе романа. *Рабское* в этой системе сочетается с *послушанием* (через посредство, напр., вышеуказанной характеристики отношения Дуни к Лужину: она должна быть «рабски благодарной» и опасаться «непослушности»), а этот последний мотив, со своей стороны, как уже отмечалось, явно приводит к

³⁷ Ср. нарративную линию, составленную из фрагментов обозначения отказа от убийства: Eng 1973: *passim*.

³⁸ См. статьи исследователя, написанные в 1867 г. Ср.: Страхов 2000.

³⁹ Страхов 2000: 112 (курсив оригинала).

⁴⁰ Ср. положение Топорова о том, что *все может случиться с героем*, высказанное совсем в ином критическом контексте, в контексте расширения романного пространства путем различных трансформаций при снятии сводимости определенного типа героя к определенному сюжету (Топоров 1995б: 195—197).

⁴¹ Страхов 2000: 102, ср.: 96—110.

мотивному составу теории Раскольникова. В этом же отношении следует учесть не только то, что *послушные*, — в противоположность тем, кто способен сказать «новое слово», — все оказываются *тихими, кроткими*, теми, кто, подобно Раскольникову, отправляющемуся в свой убийственный путь, «без возражений», со смирением покоряются судьбе. Необходимо принять в расчет и то, что согласно теории Раскольникова люди, которые способны «сказать что-нибудь новенькое» (они имеют «дар или талант сказать в своей среде *новое слово*», 200/23; курсив Достоевского), охарактеризованы через мотив *колея*, связанный с *колесом*. Такие талантливые «оставаться в *колее* <...>, конечно, не могут согласиться» [200/13], они обязательно должны «выйти из *колеи*» [200/12]. А ведь Раскольников совершает убийство как раз втянутым в какое-то «колесо машины», причем как будто «клочком одежды», где слово «клочком» фонически отсылает к одной из словесных манифестаций образа «клячки», при убийстве которой сердце Раскольникова «разбито». (Между прочим это соотношение мотивирует при убийстве жертвы-Лизаветы то, что Раскольников ощущает в Лизавете оттенок жалобности: «губы ее перекосилились так жалобно, как у очень маленьких детей», 65/12). Мотивная система совершенно ясно говорит о том, что убийство не выводит героя из *колеи* «обыкновенных», а наоборот: машинально включает его в это «колесо» (втягивает его в *колесо* и в смысле какого-то круговоротного движения, представленного в событийном мире романа как определенный дурной мотивировочный круг, складывающийся из взаимно возвращающихся и отсылающих друг к другу элементов *удара* и *сострадания* — подробное изложение данной проблематики еще впереди). В другой мотивной формулировке: герой неспособен истинно *выйти* из власти того закона мира, против которого он пытается бунтовать. Итак, ложный результат его бунта (*выход 1* — о данном семантическом моделировании речь тоже еще впереди, в третьей части настоящей главы) опосредованно определяется как *послушание старому закону*, причем такое послушание, которое во втором подтверждает этот закон.

Этим Раскольников-убийца причисляется по своей теории к тем послушным, которые «сохраняют мир и приумножают его численно» [200/47]. *Сохранение* связано в тексте с мотивом *консервации*. Такие послушные «по натуре своей *консервативные*» [200/27]. А ведь *природа* и *натура* — подчеркнутые элементы в разделении Раскольниковым человечества. «Люди, по закону *природы*, разделяются на две части» и, соответственно этому, призванные к обновлению мира люди «по *природе* своей» не могут согласиться «оставаться в ко-

лее», как и другой разряд людей проявляет свой консервативный характер «по натуре своей». В таком освещении определенная по закону природы человеческая натура/природа с тяготением к обновлению, с одной стороны, и к сохранению (консервации), с другой, наглядно встраивается в мотивную формулировку начала убийства Раскольникова: *неестественная* сила, потянувшая за собой героя «неотразимо, слепо» сводится как раз к тому *естественному закону природы*, который дает как консерваторам, так и создателям новых законов проявлять «природу/натуру свою». В таком прочтении неестественную (ненатуральную) силу, толкающую Раскольникова на убийство, совсем нельзя считать силой *не «по природе/натуре»* героя, что и означало бы, что он только «переносит на себе» (Страхов) собственный акт, который с ним просто «случился». Наоборот, *неестественность* в описании начала преступления служит сигналом семантической систематизации указанных мотивных вариантов *природы* и *натуры* в теории Раскольникова и их связи с характеристикой преступления героя. Если так, Раскольников идет на убийство не *вопреки*, а *по* «своей природе». Неестественность природы героя, затягивающей его в убийство (и, следовательно, неестественность самого убийства), сказывается в резком противоречии, обнаруженном между дерзанием Раскольникова «по своей натуре» обладать талантом «сказать новое слово» и самой природой убийства, которое вместо творения воплощает собой продолжение разрушения, вместо «нового слова» — повторение уничтожающего старого, вместо выхода — вход, затаенность в колею «обыкновенных». Раскольников в стремлении освободиться от своей *болтовни/казуистики*, и не веря своей казуистике, «искал возражений», искал их «ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому». Это и называется «рабским» возражением в тексте. То же *рабство* будет повторно проявляться в акте убийства, во время которого также «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой неотразимо, слепо, <...> без возражений» [58/29]. Микропараллелизмы почти буквальные: в обоих случаях «как будто кто-(то) тянет (потянул)» героя к тому, что делается «слепо (ощупью)», и что воплощает лишь рабские поиски возражений или представляет собой состояние «без возражения». *Рабски* бунтует (ищет возражения) Раскольников против своей болтовни (по сути дела: против речеповедения своей хозяйки); таким же *рабским образом* бунтует он и своим убийством.

Такому «рабству», эпигонскому повторению (вариант этой идеи содержится в теории Раскольникова: «материал, служащий единственно для *зарождения себе подобных*», 200/22), при котором герой

своим убийством воспроизводит жизненный принцип старухи в форме повторения, т. е. умножения его (т. е. дает простор старухиному жизненному принципу к *зарождению себе подобных*), в «Преступлении и наказании» противопоставляется *внутреннее повторение*: герой распознает в себе собственное эпигонство по отношению к внешнему «слову». Внутренняя репродукция (рефлексия в форме сна) внешнего повторения (поддержки удара убийством) оценивается романом уже не как эпигонство, а как творческое действие Раскольникова. А этот обновленный персонаж, действительный создатель «нового слова», в отличие от «старого» Раскольникова, уже никак не может обойтись без *прислушивания к старому слову*.

Новая форма одаренности Раскольникова, выраженная в умении *прислушиваться к старому «слову»* (в том числе и к шуму, и к тишине), выдает себя прежде всего на фоне указания на прежнее обычное раздражение героя «при первом, действительно обращенном к нему слове» — тогда он «ощутил <...> неприятное и раздражительное чувство отвращения ко всякому чужому лицу, касавшемуся или хотевшему только прикоснуться к его личности» [13/4]. Акустическое пространство убийства отражает ту же жизненную позицию героя⁴². Тем очевиднее отличие этого пространства от звукового пространства третьего сновидения героя: там хотя и без слов, но Раскольникову удается заставить участников сцены (старушонку и зрителей) «заговорить», а средство и действие убийства (удар) приобретает свое акустическое значение как раз с этой точки зрения. Однако вспомним и описание того, как Раскольников, пришедший на убийство, прислушивается у двери, за которой находится старуха «у самого замка и точно так же, как он <...> снаружи <...> притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери...» [61/33]⁴³. Здесь отмечен момент, когда смысл *послушания*, маркированного мотива в «теории» Раскольникова, по ходу своего систематического сюжетного развития в романе заметно трансформируется. Он постепенно переходит в *прислушивание*, в такое действие, которое должно произойти при *замке*, при *запоре*⁴⁴, из-за которых

⁴² Ср. важный с точки зрения звуковой характеристики анализ сцены убийства: «Напряжение и драма полубессознательного копания Раскольникова в вещах старухи по ходу убийства создается в тексте посредством изображения звука или, точнее, его отсутствия. Окна закрыты и ничего не слышно с лестничной площадки. Слышны только тупой звук топора, обрушиваемого на голову Алены Ивановны и ее слабый крик, а также тихий крик Лизаветы, звон ключей и звук тяжелого дыхания Раскольникова. Убийство происходит в форме ужасной пантомимы, фокусирующей внимание как на *звуке, производимом орудием убийства*, так и на *звоне ключей*» (Wasiolok 1964: 68).

⁴³ Ср.: Wasiolok 1964: 68.

⁴⁴ О запоре см.: Ветловская 1997: 119.

должно выйти слово, высвобожденное из тишины, представляющей тайну старушонки (та же *тишина* определяется и как тайна вечных сонечек и лизавет⁴⁵). Эта тайна, как свидетельствует убийство, связана и с загадкой жестокой процентщицы, и с кроткой Лизаветой (по семантической сути фигуры Раскольникова, она сводится к тайне самого Раскольникова, которую он загадывает самому себе; ср.: «плотно приложил ухо к двери <...> Мгновение спустя послышалось, что снимают запор», 61/28). Отправляясь в свой кровавый путь, Раскольников ожидает, что сможет понять «мертвую тишину», прислушиваясь «к старухиной квартире». *Тишина и смерть* — два явно сочетаемых главных мотива широкого контекста убийства (ср. разные формы их связи: «мертвая тишина», 61/15; «Руки его были ужасно слабы; самому ему *слышалось*, как они, с каждым мгновением, все более *немели и деревенели*», 63/2). *Безжизненная/ умершая жизнь* (тишина *мертвая*, хотя Раскольников подчеркнута жив: «Не подождать ли еще», — спрашивает себя Раскольников, — «пока сердце перестанет?.. Но сердце *не переставало*. *Напротив*, как нарочно, стучало сильнее, сильнее, сильнее...», 61/20), *тишина* семантически преобразуется в мотив «голос не *послушался* его» [62/11]. У старухи «язык развязался» [62/14] (так же старается Раскольников «развязать снурок», когда высвобождает топор из петли [62/6], но этот «снурок» скоро «намок в крови» [64/3], и поэтому герой «разрезал снурок» [64/7] «испачкав руки», 64/6). Тем не менее, Раскольников со своей призванностью «обновить», «очистить» жизнь и высвободить слово жизни из мертвенности в форме убийства находит такие ключи к отпиранию замка жизни, которые никак «не вкладывались <...> в замки» [64/16] (в метафорическом прочтении: в требующие отпирания *замки слова*)^{45a}. Развязанное слово (топор) приобретает атрибут смерти как раз через «полисемию» определенных мотивов со смысловыми оттенками *слушания* и *говoreния* (руки *немеют*, 63/4; ключ *болтается*, 64/20, и т. д.). Все это, подчеркнем еще раз, в семантическом мире сцены «машинального» убийства (при котором все происходит по неожиданному ходу) перерастает в собирательный мотив «голос не *послушался* его». То, чего не слышит прислушивающийся к старухиной квартире Раскольников, — это его собственный голос, его собственное слово. Убийство через повторение мотивов мертвой тишины эксплицирует неспособность Раскольникова сказать новое слово, которое было бы «послушным» его индивидуальной воле и личности. Это значе-

⁴⁵ О семантической родственности двух фигур, как и сопоставление двух жертв Раскольникова и интерпретацию двойного убийства см.: Сыркин 2001: 8—15.

^{45a} Об этом же семантическом образовании в «Вечном муже» в контексте «Преступления и наказания» см. Кроо 1995б.

ние подчеркивается запирающим Раскольниковым двери при приходе незваных гостей: «схватил запор и тихо, неслышно, насадил его на петлю» [67/2]. После высвобождения топора из петли и «развязывания языка» запор «тихо, неслышно» насажен на петлю, что дает визуальное оформление того, как запирается герой в область смерти, не имея дара сказать новое слово.

В то же время, нельзя игнорировать и то, что семантическая экспликация сопрягается с трансформацией. Ведь дверь уже «не на замке, а на запоре, на крючке то есть! *Слышите*, как запор брякает?» [68/12]. *Тишина*, концентрирующаяся *при замке* (на двери, запертой старухой) переходит в действие Раскольникова, *тихо* насаживающего *запор* на петлю (где *запор* ассоциируется и с *крюком* — мы еще будем подробно говорить о том, как активизирована связь *крюк—крик* в аналогичном мотивном сцеплении в «Вечном муже» Достоевского). В плане событийного действия этот переход мотивирует возможность высвобождения героя из ловушки: его не могут схватить, а отправляются вниз «стуча по лестнице сапогами», а потом «шаги стихли» [69/5]. Раскольников же «снял запор, приотворил дверь — ничего не слышно, и вдруг, совершенно уже не думая, вышел, притворил *как мог плотнее* дверь за собой» [69/7] (ср. с тем, как раньше перед старухиной дверью он «*плотно* приложил ухо к двери»). Таким образом Раскольников, которому «когда стучались и сговаривались <...> несколько раз вдруг приходила мысль кончить все разом и *крикнуть* им из-за дверей» [68/43], *выходит* из-за двери, «притворенной» «как мог плотнее <...> за собой» [69/9], тем самым снимая уже не *замок*, а *запор* и *крюк*⁴⁶, — так он начинает отдалять от себя *крик*⁴⁷. В этом семантическом

⁴⁶ См.: Белов 1985: 104.

⁴⁷ В. П. Владимирцев с *криком* семантически отождествляет *плач*: «Сновидец «криком» плачет во сне над «участью» «лядащей кобыленки». Это сновидение-плач о забитой насмерть лошади — тоже пророчество о «слезовых временах» Раскольникова, который возведет на себя великое «несчастье» и уже наяву начнет галлюцинировать картинами воплей и причитаний (6, 90—91). Тогда Настасья, «глас народа», скажет ему: «А это кровь в тебе кричит» (Владимирцев 1987: 189; ср. Белов 1985: 119). Мотив *крик* интерпретируется в контексте акустической системы, с учетом аспекта неосуществившегося крика в работе: Ferrard 1988: 144—145. Исследователь видит функцию дисгармоничных звуков в основном в отражении психологического состояния героев (Там же: 145—146).

Обратим внимание на то, что *крик—плач* Раскольникова постепенно преобразуется в *новое слово* героя, особо охарактеризованное в семантическом мире романа. Среди важных в этом отношении эпизодов — второй сон Раскольникова о хозяйке, который ему снится после того, как он «очнулся <...> от ужасного *крику*». «Боже, что это за *крик!*» — восклицает Раскольников, стараясь разгадать в своем сне именно смысл этого *крика* и его вариантов —

ключе сообщение о том, что герою «никуда-то нельзя было спрятаться» [69/11], вполне последовательно. Выход слова из своего замкнутого состояния только начинается. Раскольников еще должен «сделать крюку» [70/13], ведь он еще «не в полной памяти» [70/15], а потом — «в забытьи» [70/32]. В то же самое время он уже «успел уложить топор» (см. раньше приложение уха к двери, с закладом), и уже не ему хочется «крикнуть <...> из-за дверей» [68/45].

«таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слез, побоев и ругательств» [90/37]. Если в первом своем сновидении герой «криком плачет» (ср.: «Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует, он ломает свои руки, кричит. <...> С криком пробивается он сквозь толпу к савраске <...> За что они... бедную лошадку... убили! — всхлипывает он, но дыхание ему захватывает, и слова криками вырываются из его стесненной груди» — 48/28), второй его сон будет пробуждением «от крику», ужасного, смысл которого он должен разобрать. Смысл крика, однако, раздваивается: крик, в качестве семантического признака, относится к действию кровопролития и жестокости (ср. крик тех, кто убивает кобыленку и тематизацию крика при убийстве старухи, как и при избивении хозяйки), ср., в то же время, «плач криком» и постоянное отдаление героя от крика в широко понимаемой сцене убийства. Так как первый и второй сны героя явно эквивалентны по многим своим семантическим свойствам, попытка героя разгадать смысл крика и связанных с ним событий (ударов: 1. «За что они... бедную лошадку... убили!»; 2. «за что били хозяйку?» — 91/36) интерпретируется не только как его старание понять смысл убийства старухи, до и после этого кровавого поступка. Следует учесть и то, что второй сон рефлектирует первый сон героя с его двойным семантическим замыслом «плача криком», характеризующего Раскольникова (ср.: плач—крик), и сочетания крови и крика (ср.: кровь—крик), характеризующего участников жестокого убийства. Сцена убийства непосредственно связывает кровь—крик с образом Раскольникова, указывая и на отдаление героя от данного своего атрибута. В рамках соотношения первого и второго сновидений происходит семантическая контаминация. Когда «кровь кричит» в Раскольникове (ср. 92/8), этими словами Настасья текст напоминает читателю о том, каким образом герой был связан с атрибутом кровь—крик, и показывает, как он рефлектирует убийство старухи. Отношение героя к жестокости поэтически выражено тем же лейтмотивом сожаления, как и в первом сне, которому там соответствовал плач—крик. Таким образом, кровь кричит в Раскольникове плачем—криком так, что указанная контаминация семантизируется в тексте романа как рефлексия персонажем собственного поступка и также как метарефлексия текста (второго сна) собственной дискурсивной части (первого сна героя). В этом прочтении второй сон Раскольникова интерпретирует не только убийство старухи (кровь—крик Раскольникова), но — неразрывно с этим — и его собственный плач-крик. Собственно говоря, второй сон героя воплощает плач—крик о том, что кровь—крик содержит в себе и элемент плача—крика (и vice versa). В третьем своем сновидении Раскольников будет интерпретировать не крик, а тишину; а в четвертом же — неслышное слово. Изображение процесса такого интерпретационного хода героя, приводящего его к «воскресению», последовательно сопровождается разворачиванием мотивов крови и слез в сюжетах воскресающих персонажей. В конце концов для всех них приходят совершенно новые «слезливые времена».

Напротив, после затихающих чужих криков («С криком вырвался кто-то внизу из какой-то квартиры <...> крича во всю глотку <...> Крик закончился взвизгом <...> все затихло», 69/14) как раз его новое состояние вызвало бы крик у других: «Если бы кто вошел тогда в его комнату, он бы тотчас же вскочил и закричал» [70/32]. Фоническое сцепление *крюк—крик* (ср. в «Вечном муже» ряд *креп—крик—крюк—юрк*) в данном месте «Преступления и наказания» перерастает в связь *крич(ал)—клочки* (70/33, последний мотив явно рифмуется с *ключом*). Новое состояние Раскольникова охарактеризовано стремлением, усилением героя вспомнить, т. е. выйти из беспомощности, при котором он «не в полной памяти», а потом в «забытьи», — в этом контексте появляется мотив «клочки»: «Клочки и отрывки каких-то мыслей так и кишели в его голове; но он ни одной не мог схватить, ни на одной не мог остановиться, несмотря даже на усилия...» [70/33]. Связь *крич(ал)—клоч(ки)* сообщает модифицированный смысл в сравнении с содержанием данного семантического блока в широком контексте описания убийства, где рядом с *крюком* и с *криком*, на фоне *ключа*, появилось слово «*колечком*» (Раскольников находит «засаленный кошелек, с стальным ободком и колечком», 64/11). Мотив оказывается узловым, поскольку он отсылает как к *кольцу* Раскольникова (более подробно см. ниже), так и к *колесу*, которое приносит смерть Мармеладову, — «его раздавила коляска» [139/38] (ср.: «раздавленного захватило в колесо» [142/33], ср.: «точно он попал *клочком* одежды в колесо» [58/31]; ср. помимо уже сказанного выше и связь не только с «*клячонкой*», но и со словом из некрасовского претекста первого сна Раскольникова, с «*калекой*»⁴⁸). Мотивом *клочки* в заключительном предложении описания убийства, в рамках обозначения *выхода из забытья* и усиления героя остановить *клочки* и отрывки мыслей в голове, текст выдвигает на первый план весь ряд фонических сцеплений с их семантическим содержанием, вырисовывающимся в ходе трансформаций. Указывается путь Раскольникова от убийства *клячонки/калеки* (старушонки со своим *кошельком с колечком*, связанным с стремлением Раскольникова спасти Дуню, подарившую брату *кольцо*⁴⁹, и тем метафорически принуждаю-

⁴⁸ Мотив *калека* важен и с той точки зрения, что он напоминает «нищих калек» (калик), которые в старину «выпрашивая подаяние, пели “духовные стихи” и особенно часто “стих о бедном Лазаре”» (Белов 1985: 149). Таким образом, *калека* в некрасовском интертексте встраивается в семантический ряд, составными элементами которого выступают как *смерть Мармеладова*, так и *смерть Катерины Ивановны*, несчастной, поющей на улице, чтобы просить подаяния. Подробный анализ данной сцены и ее семантические разветвления см. ниже.

⁴⁹ О повторном фигурировании предмета *кольцо* в действии романа в рамках интерпретаций «рифм ситуаций» и тем см.: Meijer 1958: 116, 118. Как

шую его войти в тот же дурной мотивировочный *круг*, запутавшись *клочком* одежды в *колесо*, от которого умрет Мармеладов, раздавленный коляской, как и сама Катерина Ивановна умрет из-за *клячи*) — путь Раскольникова от всего этого к новой форме усилия, приводящего его к выходу из сферы убийства (крика, крюка, замка: повторного замыкания слова «ключом») *клочками* воспоминаний (ср. также как «*клокотало в горле*» [333/24] у Катерины Ивановны — в горле, в сцене ее смерти связанном с кровью и с формулировкой нового самопонимания). Данная семантическая линия мотивирует появление третьего сна Раскольникова, в котором он уже может — по-новому — остановиться на мысли о совершенном им убийстве⁵⁰. Тогда он прозревает смысл соотношения *крика (шума), отсутствия крика (тишины) и собственного своего удара*, делая новый шаг по пути осознания того, как он замкнул себя своим убийством в мир смерти и старого слова. Нельзя, однако, забывать, что в тексте романа уже само оформление широкого контекста описания убийства недвусмысленно дает читателю знать о том, что к концу убийства Раскольников прошел новый этап *выхода из своей мертвенности*.

Еще раз подчеркнем, что новая форма *прислушивания* Раскольникова к *старому слову* будет уже воспроизведением, не эпигонски репродуцирующим (повторяющим) «старое слово», а креативно и оригинально расшифровывающим его смысл. В этом прочтении само- и миротолкование Раскольникова на самом деле создается превращением неразбираемых шума и тишины из состояния *неслова* в *слово*. Толкование в романе равняется *созиданию*, интерпретация — *творению*. В смысловом мире «Преступления и наказания» ряд сновидений в своей совокупности оказывается тем интерпретирующим механизмом, который воплощает *новое слово*, попытка

уже говорилось выше, исследователь интерпретирует различные параллелизмы, в том числе и «двойничество» героев, в качестве «рифм».

⁵⁰ Изображаются в романе и другие «новые» формы вне сновидений, ср., напр., как Раскольников, возвратившись на место преступления «снова вслушивается в звук колокольчика»: «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он *вслушивался и припоминал*. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он *вздрагивал с каждым ударом*, и ему все приятнее и приятнее становилось» [134/9].

См. прослеживание В. Шкловским ряда повторных фигурирований колокола (Шкловский 1957: 194—195; ср. Осмоловский 1987: 86; Карасев 1994: 43, он же 1995: 57—60); ср. *вслушивание—припоминание* и усиление этого последнего по мере «увеличения» ударов, аналогично тому, как это происходит в третьем сне Раскольникова и во сне Вельчанинова; о роли памяти и воспоминания в мифологическом сознании см.: Топоров 1995б: 211, 252.

сказать которое в форме убийства ранее потерпела крах. И поскольку *новое слово* призвано дешифровать смысл *старого*, через смысловое опосредование сам текст романа оказывается тем «окончательным» словом, которое создается путем постоянного превращения уже установленного знака в референт. Толкование на каждом шагу его реализации оказывается определенным типом перетолкования. В рамках же действия поэтический смысл *сна* к концу романа существенно расширяется. В Эпиллоге Раскольников уже «грезит» наяву: «мысль его переходила в грезы, в созерцание» [421/15]. Такое постоянное созерцание приходит на смену «безобразной мечте» [7/25] об убийстве.

Сегментация поэтического образа Раскольникова по линии его перерождения маркирована поэтическим развитием вышеуказанной связи *конца* и *начала*. Мы могли убедиться, что при последовательной эквивалентизации подготовки к убийству и самого убийства в плане раскрытия рабского характера Раскольникова (послушно подражающего старому слову, эпигонски повторяя его) отчетливо подчеркивается смысловое сцепление *конца* и *начала*, что и поясняет динамичность пути героя, его продвижение вперед в направлении новых начал и концов. Как указывалось, до убийства у Раскольникова уже «весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса <...> *покончен* <...>». Но в *последнем* случае он просто не верил себе» [58/22], а потом в *последний* день на него все влияет механически. В этом же контексте механичность действия подчеркивается как раз противоречием между *поконченностью* мысли и его *неоконченностью* («в последнем случае» Раскольников продолжает решать уже «разрешенный» им вопрос). Все это гармонирует с тем, что «*последнее* казалось *решительно неосуществимым*» [58/14] для него, и с тем, что «*никак он не мог* <...> вообразить себе, что когда-нибудь *он кончит* думать, встанет и — просто пойдет туда...» [58/16]. Неоконченностью объясняется, что «дело не начиналось», ведь «окончательным своим решениям он продолжал всего менее верить» [59/16]. Неестественная сила, втягивающая Раскольникова в «колесо машины», и заставляющая его механически действовать, таким образом, в одном смысле раскрывается как закон природы и в ней природы человека, вынуждающего себя *начинать действовать в момент*⁵¹, когда (не только интеллектуальные, но и эмоциональные, нравственные и т. д.) условия действия совсем не созрели, *когда решение действовать* из-за объективных и субъективных обстоятельств *не могло «покончиться»*. Тогда неестественная приро-

⁵¹ О «неминуемости», «неизбежности» действия в ином аспекте см.: Ковач 1985. См. также прим. 76 к наст. гл.

да/натура проявляется в столкновении *конца* и *начала*, как императив начать действовать в тот момент, когда это (нередко *новое*) *начало* не обосновано *завершением* предыдущих действий, мыслей, чувств и стараний.

Данное соотношение изображается в романе многократно (речь здесь идет о гораздо более сложном явлении, чем об обозначении временных границ, гармонирующем с фиксацией «пространственных границ, *начала* и *конца*», потребность в которой «Достоевский также разделяет с архаическим сознанием, отраженным в мифопоэтических текстах»⁵²) и часто перевоплощается в конфликт между *первым* и *последним*. Так приходит Раскольников первый раз к Соне «одно слово сказать» [242/20], утверждая, что он к ней «*в последний раз* пришел» [242/12]⁵³. *Одно слово* в смысле признания Раскольникова в убийстве, тем не менее, не может оформиться (Раскольников не может закончить свое слово, и тем превратить первое посещение Сони в последнее). В момент прощания он должен изменить свою позицию относительно начал и концов: «*Может*, я с тобой *в последний раз* говорю. *Если не приду* завтра, услышишь про все сама, и тогда припомни эти теперешние слова. И когда-нибудь, потом, через годы, с жизнью, может, и поймешь, что они

⁵² Топоров 1995б: 206.

⁵³ Старание Раскольникова «последний раз» пойти к Соне, чтобы высказать слово признания, само по себе указывает на отход героя от состояния, в котором он ожидает *последнее слово* для себя от других: «“Так идти, что ли, или нет”, — думал Раскольников, остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, *как будто ожидая от кого-то последнего слова*. Но ничто не отозвалось ниоткуда; все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» [135/41]. В. Е. Ветловская цитирует данный сегмент, выделяя в нем мотив «мертво», связанный с *немотой* и *глухотой*, см. 90/11. Ветловская 1997: 127 (см. там же о библейском контексте; ср.: Ветловская 1996: 80; ср.: Ясенский 2000: 380; о тех же мотивах в лермонтовском контексте см.: Альми 1991: 69; с точки зрения петербургского текста ср.: Гроссман 1965: 357). Для нашего хода изложения, в данный момент важно сочетание *последнего* и *слова*, которое, как видно, возвращается в сцене признания Раскольникова в модифицированном виде. Если учесть и то, что прицитированный сегмент содержит в себе и мотив *перекрестка*, а комнату Сони, где прозвучало признание Раскольникова, тоже можно охарактеризовать как пространство-перекресток (см. предшествующее примеч., а также: Клейман 1997: 74), тогда вырисовывается связный ряд сюжетной трансформации, состоящий из трех кардинальных элементов, разбивающихся потом на более мелкие семантические единицы: 1. Раскольников, ожидая последнего внешнего слова извне, *на перекрестке* (вместо него герой непосредственно сталкивается со смертью Мармеладова!) ⇔ 2. последнее слово, высказанное Соне в *комнате-перекрестке* ⇔ 3. публичное признание героя, когда уже не Соня говорит ему встать «*на перекресток*», поклониться и поцеловать землю, которую он осквернил [322/41], а он сам, по собственному выбору принимает участие в «скорбном шествии».

значили. *Если же приду* завтра, то скажу тебе, кто убил Лизавету» [253/5]. «Последний раз» по этому новому представлению может повториться, вновь начаться, так как он не обоснован окончательностью высказывания того «одного слова», с целью сказать которое Раскольников навел на Соню. «Последний раз» теряет свои прежние жесткие временные пределы и тем, что мотив открывает перспективу в будущее: если встреча с Соней на самом деле окажется последней, слова Раскольникова приобретут смысл для девушки «когда-нибудь, потом, через годы, с жизнью». *Последнее*, следовательно, на этот раз особым образом превращается во внутренне конфликтное, амбивалентное понятие. Его валидность, с одной стороны, дискредитируется тем, что предполагается его повторение, его новое начало. С другой стороны, содержание *последнего* оценивается с точки зрения будущих перспектив, что и отмечено мотивом *жизнь*. Смысл последних слов Раскольникова Соня поймет «с жизнью», а своим осмыслением она обязательно превратит *последнее* в *новое*.

Вышеуказанный конфликт *конца* и *начала* в осуществлении убийства Раскольниковым, как мы видели, сигнализирован *механичностью* и *неожиданностью* («*Окончательным* своим решением он продолжал всего менее верить, и когда пробил час, все вышло совсем не так, а как-то *нечаянно*, даже почти *неожиданно*» [59/16] — таким образом выделяется специальная функция неожиданности, столь часто фигурирующего в произведениях Достоевского мотива⁵⁴). *Непредвиденность* здесь же, при встрече Раскольникова и Сони, приобретает свой смысл в контексте амбивалентности *последнего*, через временной мотив *с жизнью* и его варианты «когда-нибудь, потом, через годы». Отправляющемуся в свой путь кровопролития Раскольникову, субъекту действия, борющемуся со своей *неоконченностью*, неожиданным представляется то, что часы бьют («пробил час»), что время регулярно истекает (заканчивается) и течет дальше (обновляется). При встрече же с Соней текст романа показывает нам Раскольникова, который не должен считаться с каждой минутой, с каждым часом, отмеченными ударами часов, а который осознает течение времени как длительный процесс, как жизнь, по ходу которой *последнее* обновляется в памяти в форме воспоминания, в акте интерпретации. Указанный сдвиг в изображении Раскольникова возводит *жизнь* в ранг высшей точки в системе поэтически-идейных ценностей, наделяя данный мотив особым значением.

⁵⁴ См.: Топоров 1995б: 214—218, 252—253; ср. там же толкование неожиданности в плане проблемы мобильности персонажа; из многочисленных критических трудов на данную тему см.: Слонимский 1922.

В свете этого значения путь Раскольникова предстает переживанием многообразного опыта такой его (по закону природы и по закону собственной его натуры) *незаконченности*, которая подводит героя к осознанию превращения *последнего* в новое *начало* в форме постоянной рефлексии опыта *первого* и *последнего*, а также и опыта перевоплощения *последнего* в *новое*, т. е. *динамического аспекта собственной неоконченности*.

В духе такой семантизации, в свете необходимости осознания Раскольниковым *динамического аспекта собственной неоконченности*, Порфирий оказывается только частично прав, когда, ссылаясь на свою отрицательную законченность («Кто я? Я *поконченный человек*, больше ничего. Человек, пожалуй, кой-что и знающий, но *совершенно поконченный*», 352/5), уверяет Раскольникова в том, что ему, наоборот, «бог жизнь приготовил» [352/8], и дает следующий совет: «отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почему знаю? Я только верую, что вам еще много жить» [351/34]. Прослеживая ход поэтического развертывания мотивных образований в романе, читатель может легко убедиться: на упомянутый Порфирием берег — «Раскольников *вышел* из сарая *на самый берег*» [421/6] — он вынесен как раз своим рефлектирующим действием. Им он окончательно отдалается от неоконченных казуистических рассуждений (от своей *болтовни*), но им же он избегает и ловушки, заложенной в словах Порфирия «отдаться жизни прямо», без опосредования рефлексии. Эта новая форма «рассуждения», явно вырастающая из сновидений героя, и названная текстом романа «созерцанием», и будет определяться как «новая жизнь» [421/42], когда «*вместо диалектики* наступила *жизнь*, и в сознании должно было выработаться что-то *совершенно другое*» (422/17; к интерпретации «вынесения» Раскольникова к берегу ср. природу «пространства созерцания» в качестве «представляемого пространства»⁵⁵). Сменяющее «диалектику» («казуистику», «болтовню», по словам Порфирия: «рассуждение», по основному подразумеваемому мотиву романа: *старое слово*) «совершенно другое», *греза* и *созерцание* (ср. «мысль его переходила в грезы, в созерцание», 421/15), как свидетельствует противоречивое единство *конца* и *начала*, *последнего* и *нового продолжения*, связывает *настоящее* с *будущим* (см. предсказание понимания Сони в будущем, ср. затем реализацию предсказания: «в тот же миг она *все поняла*», 421/35).

⁵⁵ Этим качеством «пространственности» непространственного отчасти и объясняются В. Н. Топоровым соотношение *пространства* и *текста*, а также аспекты связи, помимо прочего, «внутреннего с внешним <...>, «неизменяющегося» с изменяющимся, нетекстового с текстовым» (Топоров 1994а: 18).

Ориентация рефлексии на будущее, выводимая из указанной семантической мотивировочной линии, завязанной в поэтическом формировании конфликта *конца* и *начала*, получает явную тематику: «в этих больных и бледных лицах уже сияла заря *обновленного будущего*, полного воскресения в новую жизнь» [421/40]; ср. трансформацию идеи из теории Раскольникова: «Первый разряд всегда — господин настоящего, второй разряд — господин будущего» [200/46]. Тут уловим момент, когда мотив *непоконченности* однозначно перерастает в *бесконечность*, соединяющуюся со *счастьем* и *любовью*. У Сони, «в первое мгновение» ужасно испугавшейся, «в глазах <...> засветилось *бесконечное счастье*» [421/35], ведь «сердце одного *заключало бесконечные источники жизни для сердца другого*» [421/42] (на наш взгляд, с поиском этой бесконечности связано «“чрезмерное” употребление» в романе местоимения *все*, актуализирующего смысл *полноты*⁵⁶). В *заклучении бесконечности* (ср.: «сердце одного *заключало бесконечные источники*») воспроизводится, в значительной мере преобразаясь, не только оксюморон *закрyтости незакрyваемого* (ср., напр., поэтический образ Лазаря, умершего и лежавшего в закрытой камнем пещере, но спиритуально все же незакрyваемого, ведь по словам Иисуса он «вышел вон»), но и *подведения под конец того, что совсем не может иметь конца*. В семантическом прочтении текста, на наш взгляд, именно в этом регистре следует искать мотивировку *окончания* Достоевским своего романа, о котором в *последнем* предложении произведения утверждается, что им заканчивается тот процесс обновления героев, который по своей природе бесконечен: «Но тут *начинается новая история, история постепенного обновления человека, <...> знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью*. Это могло бы составить тему *нового* рассказа, — но теперешний рассказ наш *окончен*» [422/40].

Оканчивается же, однако, незаконченная, требующая нового оформления история Раскольникова отнюдь не только ссылкой на будущее. Достаточно сильно выдает текст и свою установку на прошлое⁵⁷. Прежде всего в плане оформления литературного персонажа, в том месте романа, где созерцание Раскольникова связывается с его сновидениями, и где всплывает имя Авраама и в этом контексте тема устойчивости прошлого⁵⁸: Раскольник «стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого *берега* открывалась ши-

⁵⁶ Ср.: Ковсан 1988.

⁵⁷ Ср.: Белов 1985: 35. См. там же об упоминании о Новом Завете после воспоминания об Аврааме.

⁵⁸ Заметим, что Раскольник и в своей «безобразной мечте» размышляет

рокая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносились песни. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода

о незапамятной старине «думая... о царе Горохе» [6/13]; ср. толкование этого выражения со ссылкой на народные сказки (Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. Ленинград, 1983, 105): Белов 1985: 46. В связи со старым образом греческого Ахиллеса см. следующие работы: о еврейском акценте: Тороп 1997: 148; см. также: Борисова 1999; ср. «вековечную скорбь», «которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени» [394/28], толкование образа Ахиллеса как Вечного жида в контексте дурной бесконечности («bad infinity») см.: Steinberg 1974: 104—105; см. обсуждение толкования Штейнбергом смерти Свидригайлова, с указанием других литературных контекстов: Тихомиров 1996б: 239—241. Именем Ахиллеса, как и именем Агасфера, обозначены старые, «ветхие» времена (и тексты). *Ветхое* (см. *ис конное, до конное, древнее, старое*, ср.: Даль 1981, I: 188) в качестве реконструируемого сильного, хоть и лексически недоминантного мотива в романе, семантически отсылает к началу (см. *кон*, с которым связан *закон*), т. е. к главной проблеме Родиона Раскольникова, занятого тем, чтобы *начать новый род* и стать *новым законодателем*. Ср. *кон* в точном определении М. Фасмера: *кон* «род. п. *кона* «угол», др.-русс. *конь* «предел», напр. *докона* «до конца, полностью». Связано с *закон, начать*» (Фасмер 1986, II: 307). Не случайно Раскольников свою безобразную мечту о «новом шаге» (по сути дела: о перешагивании *предела*), или, в этимологической метафоризации, «о царе Горохе» видит, лежа «по целым суткам в углу» [6/13]. К концу нашего анализа мы покажем, что истинным *новым началом* для Раскольникова явится в романе *новая форма воспоминания*, получающего завершение в Эпilogue. Там герой вспомнит уже не «о царе Горохе» в углу, а о Ветхом Завете, в рамках изображения взаимной с Соней *любви*, пережитой на берегу реки. Следовательно, *новое начало* определяется в Эпilogue как *новое начало воспоминания о ветхих началах текстов*. Так как сюжет образа Свидригайлова оканчивается выделением семантического признака *греческий Ахиллес*, стоит задуматься над высказанным И. Е. Тимошенко предположением о том (Литературные источники и прототипы трехсот русских пословиц и поговорок. Киев, 1897, 143—144), что упомянутая Достоевским поговорка с именем Гороха является «переделкой очень распространенной греческой поговорки, употребляемой также для обозначения глубокой старины». См.: «более старший (или более древний, чем Кодр)» (мифический царь Аттики) <...> Необходимо, впрочем, отметить разницу в тоне: грек относился к имени своего *последнего* царя с полным уважением, чуть не благоговением, и употреблял свою пословицу вполне искренне; мы ж произносим имя нашего мифического царя иронически, с полным недоверием к всему, что происходило в его правление» (цит. по: Белов 1985: 46—47). Белов объясняет употребление выражения «царь Горох» его ироническим характером: «в данном контексте, у Достоевского, в смысле “ерунда”, “пустяки”, “ничто”, “и думая... ни о чем”» (Там же: 47). Несомненен иронический тон во внутренней речи Раскольникова по отношению к собственной «болтовне», воплощенной, в частности, и в том, что он постоянно думает о царе Горохе. Но так же несомненно и семантическое сцепление воспоминаний о царе Горохе в самом начале романа и об Аврааме в самом его конце, причем между этими моментами в романе встречаются самые разные ссылки как на новозаветные евангельские события и фигуры, так и на ветхозаветные, и наряду с ними на греческий литературно-культурный материал.

и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стада его» [421/7]⁵⁹. Описание предмета «грез» Раскольников, раскрытие того, как с одного берега реки он созерцает другой берег, где «как бы самое время остановилось», наглядно показывает, как созерцание героя поэтически воплощается в оформлении восприятия им пространственности, приписанной мотиву *берег*⁶⁰. Просторность окрестности, виденной с одного берега, широта реки, и дальний другой берег, локус свободы (т. е. опять-таки простора) указывают на пространственность, широту, простор самого созерцания героя. Этот свободный простор субъекта созерцания, как уже говорилось, отчасти ставится в ряд его сновидений, связывая новое, «совсем другое» его рефлектирующее действие со старыми формами его размышления, воспоминания и толкования прошло-

(О сцеплении трех пластов, последний из которых назван античным, гомеровским, см.: Тороп 1984: 150, 157; см. специально работу: Достоевский между Гомером и Христом // Тороп 1997: 116—124, 168—169; см. также: Тороп 2000: 130—131; на другом полюсе критического подхода оценки греческого литературного пласта романа ср. оспариваемый нами тезис Е. А. Трофимова, согласно которому «еврей-Ахиллес» — «петербургская пародия на древнего Ахиллеса. Достоевскому нужно показать итог вырождения античности, вскрывающий несостоятельность и опасность всего вне- и до-христианского» (Трофимов 1996: 184); нам представляется также однолинейным и противопоставление исследователем «эмблематики молчания» [божественное] и *слова-искушения* [дьявольское] без изучения того семантически-сюжетного развития данных мотивов, которое происходит в поэтическом ракурсе внутри романного жанра — Трофимов 1996: 182—184).

Иронический тон в месте появления поговорки, таким образом, ставит под вопрос идею о том, что *последний царь* действительно оказывается последним (его новыми метафорическими вариантами выступают в романе Ликург, Солон, Магомет, Кеплер, Ньютон и в самой выделенной метафорической позиции Наполеон); также расшатывается в «Преступлении и наказании» идея о том, что существует только одна форма *ветхого текста* (если можно допустить, что «русская» поговорка переведена с греческого, то здесь сочетаются два культурных представления *ветхого*), соответственно чему и будут выстраиваться по ходу развертывания текста греческие и ветхозаветные интертексты в романе — это и означает, что *ветхое* постоянно имеет свое *новое начало*. В таком духе требуется в дискурсе и новое окончание Новому Завету, уже не буквальное. Итак, изучаемое выражение в «Преступлении и наказании» выступает в выделенной функции проблематизации *соотношения начала и конца* (как законов жизни, так и текстов и знаковых систем), о котором у нас более подробная речь еще впереди.

⁵⁹ См. упоминание В. Г. Одиноким, что Н. И. Пруцков (Утопия или антиутопия? // Достоевский и его время. Ленинград, 1971, 93) «увидел здесь «воспоминание» о «золотом веке»» (Одиноким 1981: 79).

⁶⁰ О мотивных вариантах *берег* и *переправа* подробно см.: Сыркин 2001: 20, 39—40.

го и будущего⁶¹. В то же время, через мотив *берег*, текст отсылает созерцание Раскольникова не только к словам Порфирия. *Берег* здесь маркирует также значительную трансформацию описания душевного состояния Раскольникова и Сони после рокового признания героя в совершении убийства. Тогда «оба сидели рядом, грустные и *убитые*, как бы после бури *выброшенные на пустой берег* одни» [324/2]. Новое созерцание Раскольникова *не выбрасывает его на пустой берег*, он даже *не вынесен на берег*, как внушает Порфирий. Раскольников *сам «вышел из сарая на самый берег»*, откуда он, *наполненный созерцанием*, погруженный в созерцание простора и стад Авраама, прошедших через многие века, видит *пустынную реку*. Рефлексивное созерцание, связывающее настоящее как с прошлым, так и с будущим, призвано преодолеть как раз ту *пустоту*, которая в смысловом мире романа связана с *подчиненностью героя не своей воле*. Раскольников «переходит из одного мира в другой» [ср. 422/39] в смысле *его выхода из старого слова*. Истории этого *выхода* предстоит продолжаться, но ее Достоевский, в качестве «теперешнего рассказа», все-таки решает окончить. Этим он семантически завершает фигуру своего героя, полностью преображая присоединенную к ней наполеоновскую семантику. У читателя невольно возникает вопрос: не отражает ли оксюморонное семантическое завершение фигуры, по признанию нарратора (и Порфирия) еще совсем «непоконченного» Раскольникова, инверсирование определенного элемента историко-философской концепции писателя? Говоря об исторической роли Франции, Достоевский (1876) отчасти использует многосторонне развернутые мотивы «Преступления и наказания», известным образом тематизирующего эмблематическую фигуру французской истории, Наполеона⁶²: «Кстати, почему Франция все еще продолжает

⁶¹ П. Тороп указывает на семантическую последовательность фигурирования в романе мотивов ветхозаветного *всемирного потоп*, в контексте которого то, что Раскольников увидел, не что иное, как «послепотопный мир “Веков Авраама”» после изображенного в Эпilogue «сна о потопе» (Тороп 1984: 157; о мотивном развитии детально см. стр. 157—158). Я благодарю Петера Торопа за то, что, прочитав рукопись настоящей главы, он обсудил со мной важные вопросы методологии языка описания.

⁶² Осмыслению вопроса поэтического оформления наполеоновской проблематики «Преступления и наказания» способствует раскрытие интересной детали в романе А. Куном. В ходе интерпретации разных ассоциаций со *шляпой* Раскольникова, возникающих и структурированных в тексте, указывается сцена, когда Разумихин одевает своего друга в новую одежду, и в метафорическом плане этим разыгрывает ироническое действие «псевдокоронации, высмеивающей Раскольникова и его наполеоновские претензии» (III/3 гл.). В соответствии с иронической идеей коронации героя, он, в новом головном уборе на голове, будет посещать трактир «Хрустальный дворец» [123/41] (Kuhn 1971: 431). Истол-

стоять на *первом* плане в Европе <...>? <...> Бесспорно потому, что страна эта — есть страна *всегдашнего первого шага, первой пробы и первого почина идей*. Вот почему все оттуда ждут несомненно и *“начала конца”*: кто же прежде всех *шагнет* этот роковой и *конечный шаг*, как не Франция? <...> Мир там совсем невозможен, *до самого “конца”*⁶³. Акцентированный здесь мотив *начало конца, первый и конечный шаг* инверсированно завершает фигуру Раскольникова, «непоконченного» человека, в будущей судьбе которого заложена *«новая история»*, в момент «теперешнего» *конца* романа, однако, *оконченная*⁶⁴.

ковывая поэтический смысл «шляпы» героя, исследователь, кроме прочего, связывает ее значение с убийством и с немецкими мотивами романа, и через предметный атрибут шляпы, через ее *бесформенность*, также с образом Катерины Ивановны и с комнатой Сони (параллелизм двух названных персонажей через мотив *платок* см.: Там же: 429). (Интерпретацию «признака изогнутого пространства» как перенесенного «на лицо Сони, которое “искривилось страшным испугом”» [245], см.: Ковач 1994: 153. Согласно этой концепции с «изогнутостью» связан поклон Раскольникова, который, как и «кривизна» Сони, встраивается в дискурсивное развертывание *воскресения* Раскольникова (Там же: 156, 157); о «комнате-перекрестке» Сони с тремя окнами, все же сигнализирующей о *четырёх дорогах*, см.: Клейман 1997: 74). Нам хотелось бы прибавить к перечисленным смысловым оттенкам еще соотношение всей немецкой проблематики романа с пушкинским претекстом «Пиковая дама», а также встраивание мотива *шляпа* в мотивную систему другого произведения Достоевского «Вечный муж».

⁶³ Достоевский 1981, 22: 84. Ср. с комментарием этого сегмента П. Торопом в связи с иной проблематикой: Тороп 1997: 15. Детально о проблеме «Французские революции и Ф. М. Достоевский» см.: Там же: 56—63, 157. О двух Наполеонах в возможном мире «Преступления и наказания» см.: Тороп 2000: 128—130. Толкование статьи Раскольникова в наполеоновском контексте см. Evnin 1974 (ср.: Евнин Ф. И. Преступление и наказание // Творчество Достоевского / Ред. Н. Степанов. М., 1959). О теме Наполеона с точки зрения «языка и стиля в описании образа» см.: Ruttner 1991.

⁶⁴ См. позицию, согласно которой Эпилог романа дает только предвещание воскресения героя, напр.: Mochulsky 1974: 16 (ср.: Мочульский 1980). Критическую оценку Эпилога в качестве окончания романа, в функции обозначения будущего воскресения героя в разных планах см., напр.: Holquist 1974: 118 (толкование приводится с точки зрения системы мотивов, названных исследователем «комплексом символов болезни—здоровья»); Тороп 1988: 87 (см. оценку с подчеркиванием идеи Достоевского «постепенности» воскресения Раскольникова; новый вариант данной работы см.: Тороп 1997: 104—115, 166—168); Тихомиров 1994: 35—41 (толкование в рамках сопоставления теории и последних снов героя через мотивы «избранничества» и «катастрофы», см. там же отклики на другие критические интерпретации); Касаткина 1995: 19—28 (о создании «своеобразной иконы» в конце романа); Кацман 1999: 175 (толкование в контексте «мифопоэзиса»); о законченности романа в контексте моноличности Эпилога, с указанием на толкование Бахтина см. в работе: Eikeland 2000: 80. Особо обращаем внимание на чрезвычайно интересное толкование Эпилога в

Не подлежит сомнению, что в «Преступлении и наказании» процесс непрерывного пересоздания старого «слова» в новое семантически последовательно развивается на разных пластах поэтического текстопорождения: как в событийном сюжете, в рамках которого создаются сами персонажи, так и в семантическом сюжете развития их фигур и соответствующих мотивов, и не в последнюю очередь в сфере метатекстуального конструирования авторефлексии текста. Непрерывный *переход старого слова в новое* эмблематически обозначен семантическим признаком того колокольного звона, который доносится в пространство Раскольникова перед его третьим сновидением: он «воскресный» [210/18]. Совместное семантическое моделирование *воскресения героя и его слова* и постоянного *воскресения слов романа* в ходе его поэтического развертывания органически интегрирует метатекстуальный план в семантический сюжет «Преступления и наказания». Этому процессу интегрирования способствует, помимо многочисленных других элементов, интертекстуальная переформулировка «Пиковой дамы» Пушкина, «воскрешенной» в романе Достоевского.

Перейдем опять к тексту «Пиковой дамы». Покажем сначала, что первая настоящая и вторая фиктивная встреча Германна со старухой составляют в интертекстуальном мире «Преступления и наказания» параллелизм, в рамках которого происходит обнаруженная в романе семантическая трансформация. Она сводится к интериоризации внешнего удара, к его превращению во *внутренний удар*, определенный как *внутреннее слово толкования какого-то загадочного слова*.

В описании Германна в минуты, предшествующие его реальной встрече со старухой, различаются два типа удара: удар сердца героя («сердце его билось ровно», 224) и разные внешние удары, связанные с приездом старухи. Сразу же бросается в глаза, что эти последние выявлены в тексте в форме акустических эффектов: «В гостиной *пробило* двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать, — и все умолкло опять»;⁶⁵ «Часы *пробили*

книге М. Холквиста с точки зрения сочетания в романе, как считает исследователь, двух историй, детективной и типа «wisdom tale», обладающих своеобразными формальными особенностями нарративного построения, и требующих свойственных двум разным нарративным жанрам темпоральных конструкций и изложения философской концепции времени. В этом свете роман Достоевского с его Эпилогом, вместе воплощающие «the detective-story-become-wisdom-tale», составляют единый текст (Holquist 1977: 75—101).

⁶⁵ О связи *биения с часами* и данного атрибута Раскольникова с атрибутом Ставрогина см.: Ашимбаева 1996: 114.

первый и второй час утра⁶⁶, — и он услышал дальний *стук* кареты»; «Он услышал *стук* опускаемой кареты» [224]. Внутренний удар, относящийся к Германну, характеризуется также с точки зрения его звучания. Сообщение «сердце его билось ровно» оттеняется дополняющим описанием: «В сердце его *отозвалось* нечто похожее на угрызение совести и снова *умолкло*» [225]. Отношение Германна к двум типам удара неодинаковое — звук внешнего удара *он слышит*, в то время как звук внутреннего удара лишь только «отзывается» и герой к нему специально не прислушивается. Данная схема полностью соответствует характеристике минут убийства Раскольникова в «Преступлении и наказании». Мысль, отвлекающая Раскольникова от убийства «мелькнула у него в голове, но только мелькнула, как молния» [ср. 60/34]. *Мысль-молния* отсылает к словесному мотиву «грома», признаком которого является удар: «невыносимое, внезапное сознание [убийства. — К. К.] *ударило* в него как *громом*» [150/41] (см. и письмо матери «как громом в него ударило», 39/11). Свое подозрение, мелькнувшее «как молния», с его негативной оценкой убийства герой «сам поскорей погасил» [66/34]. Внутренний голос Раскольникова заглушен, молния погашена, удар грома молкнет. Позже Раскольников даже прижимает рукой «*стукавшее* сердце» [61/1] (ср. тематическое выделение перед убийством: «Сердце его страшно билось <...> а сердце все билось, стучало так, что ему дышать стало тяжело», 56/24). Значение жеста подавления удара в дальнейшем раскрывается в сообщении «он не дал себе ответа» [61/14]. В то же самое время Раскольников изо всех сил старается услышать внешний шум: «поминутно прислушиваясь» [61/3]; «стал прислушиваться» [61/15]. Значит, в разбираемой сцене «Пиковой дамы» Германн, как и в «Преступлении и наказании» затем Раскольников, не воспринимает собственного внутреннего голоса, лишь звук внешнего удара вызывает у него интерес. Тем не менее, два удара получают в «Пиковой даме» общую характеристику тем, что они прекращаются в форме «умолкания», затихания: «пробило двенадцать <...> прозвонили двенадцать, — все *умолкло* опять» [224]; «в сердце его *отозвалось* <...> *снова умолкло*» [225]. По-видимому, даже тот *удар*, звук которого воспринимается Германном, в конечном счете, превращается в *тишину*.

Сама встреча Германна со старухой тоже двойным образом характеризует героя с точки зрения его отношения к удару. Он старается заставить старуху — сначала умоляя ее, а потом, угрожая ей — вы-

⁶⁶ Виноградов считает характерным, что «Германн переживает время лишь в отношении к старухе» (Виноградов 1980: 213). «Переживание времени <...> символизируется синтаксическим строем предложений и отмечается повторяющимися сигналами» (Там же: 212). Ср.: Williams 1983: 389.

дать ему свою тайну. Этим он частично претворяет в жизнь на уровне действия повести образ удара, тематизированного в его размышлениях о возможности узнать тайну у старухи: «Представиться ей, *подбиться* в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником» [219]. Германн, с одной стороны, «*подбивается*» к старухе, нанося ей внешний удар. С другой, в уста героя вкладывается мотив *внутреннего удара*. Ведь он умоляет старуху, ссылаясь на удар ее сердца: «если что-нибудь человеческое *билось* когда-нибудь в *груди* вашей, то умоляю вас <...>» [226]. Все это показывает, что Германн, путем своего внешнего удара, нанесенного графине (он «*подбивается*» в ее милость) старается вызвать у старухи, к которой он «подбился», ее же внутренний удар (надеясь, что у нее на самом деле «что-нибудь человеческое *билось* когда-нибудь в груди»), тогда как он сам никакого внимания не обращает на собственное сердцебиение. Акт «*подбиться* в милость» в прагматическом контексте изучаемой сцены равен акту *говорения*. Как уговаривание, так и угроза происходит в форме односторонней вербальной коммуникации Германна со старухой. *Внешний удар* определяется таким образом как *внешнее слово*, обращенное к молчащему собеседнику. Цель слова заключается в том, чтобы вызвать ответное слово у партнера в коммуникации: «так я ж заставлю тебя отвечать... С этим словом он вынул из кармана пистолет» [226]. Данное внешнее слово, тем не менее, терпит в этом отношении неудачу, оно оказывается неспособным заставить старуху ответить, т. е. выдать свою тайну словом — ср. подчеркнутую тематизацию: «Графиня молчала <...> ожидал ее ответа <...> Графиня молчала <...> Старуха не отвечала ни слова <...> Графиня не отвечала» [226]⁶⁷. Также и самому Германну не предоставляется возможность сформулировать собственное слово — см. позже: «заглушить голос совести» [231] (ср. в «Преступлении и наказании»: «он не дал себе ответа и стал прислушиваться в старухину квартиру», 61/14).

Сегмент «он не мог <...> совершенно *заглушить голос совести*» во введении в описание второй, фиктивной встречи Германна со старухой будет трансформироваться в следующее сообщение: «в надежде *заглушить внутреннее волнение*» [232]. Внутреннее волнение соответствует угрызениям совести и страсти Германна (его *сердцу*, ровное *биение* которого переходит в *трепет*). Голос совести и внутренний стук сердца на этот раз хорошо слышны и для Германна, который, подобно Раскольникову, уже намеренно подавляет их (в этом отношении опять можно сравнить героя с Раскольниковым во время

⁶⁷ Ср.: Виноградов 1999: 664—665; см. также вне данного интерпретационного контекста: Топоров 1995б: 220.

убийства, когда он прижал «рукой стукавшее сердце», а также с Раскольниковым третьего сновидения, где «шум его собственных шагов его пугал и тревожил», 213/7). С заглушением внутреннего волнения связываются такие элементы действия, предшествующего видению Германна, как питье в трактире, а потом засыпание. На этом фоне обозначение начала видения Германна сообщением «он проснулся» [232], толкуется как утверждение о том, что герой уже дает простор собственному внутреннему удару. Поскольку удар является смысловым эквивалентом слова, не удивительно, что у Германна, во время всего видения, наблюдается изменение по отношению как к удару, так и к слову. Раньше он говорил старухе; в видении же старуха обращается со словом к нему. Адресованное Германну старухино слово зарождается во внутреннем мире героя, но в условном действии видения оно воплощает обращенное к нему извне слово. В отличие от первой сцены, к этому внешнему слову и к звукам внешнего удара Германн прислушивается уже внутри себя, он воспроизводит их в форме галлюцинации и видения: «он услышал <...> кто-то ходил, тихо шаркая туфлями» [232]. После интериоризации этого внешнего удара (внешнего слова) уже не тайна карт (соответствующая «безобразной мечте» Раскольникова) будет представляться Германну загадочной. Герой будет отправляться по следам собственного видения, ведь внешний удар, внешнее слово в его видении остаются такими же тихими, как прежнее молчание старухи во внешнем мире. Выделяется данное свойство его тематизацией: «с этим словом она тихо <...> скрылась, шаркая туфлями» [233]. В данном сообщении признак тишины одновременно относится к «слову» и к удару, к «шарканию»⁶⁸. Германн в своем видении так же не может упразднить тишину старухи, как и раньше, хотя в духе семантической мотивации высказывание старухой определенного слова является следствием прежнего поступка героя: он извне «подбил» к ней. Акт «подбиться» Германн окончательно превращает во внутренний удар, адресованный самому себе, когда после своего видения он садится писать, так как от внешнего мира ему «нельзя было добиться никакого толку» [233]. «Добиться толку» в изучаемом семантическом контексте «Пиковой дамы» конкретизируется как *добиться толку у самого себя относительно того, как к нему подбились внутри*. В момент толкования при разговоре с самим собой (ср. смысловое соотношение толка и слова) сам Гер-

⁶⁸ См. «шаркать туфлями»: *производить шорох трением при ходьбе; со словом «ногой» или без него: придвигать одну ногу к другой, ударяя слегка каблук о каблук; см. шаркать в смысле ударять, бить чем-н.* (Ожегов 1977: 818).

манн становится предметом собственного удара. Он наносит себе такой удар, который, подобно внутреннему удару Раскольникова, уже окончательно нарушает тишину. *Тишина* в истории Германна в «Пиковой даме» превращается в такое же *внутреннее слово*, как в «Преступлении и наказании», где во сне Раскольникова в Эпilogue оно отличается своей *неслышностью* для других.

Звеном, связывающим два рассмотренных эпизода в «Пиковой даме», служит сцена похорон старухи, в которой главным элементом действия представляется физический удар Германна «об землю»: «Германн <...> навзничь грянулся⁶⁹ об землю» [232]. Данное «самоударение» Германна отмечает момент, когда герой воскрешает в самом себе старуху: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» [232]. Указанный момент происходит после того, как Германн приподнимается с земли, где он лежал холодным, как мертвая старуха, и «усыпанным ельником» [232], чем его образ дополнительно ассоциируется с усопшей графиней. То, что в сцене видения будет определяться как *пробуждение*, здесь становится *подъемом с земли*, на которой Германн лежал, как усопший. В «Пиковой даме», подобно «Преступлению и наказанию», *выход из мертвенности*, настоящее *воскресение* из гробового состояния⁷⁰ (неадекватных слова и тишины) показаны как пробуждение, прозрение героя после его (сно)-видения. В них воплощается тот *внутренний удар*, с помощью которого возникает толкование смысла *внешнего удара*. Толкование выкристаллизовывается в форме неслышного, но оригинального слова, которым словосозидающий герой преображает самого себя, претворяя собственное старое слово.

В четвертом видении Германном старухи неслышное новое сло-

⁶⁹ См. *грянуться* в смысле *удариться, грохнуться, упасть со стуком, треском, обрушиться* (Даль 1981, I: 404).

⁷⁰ В критической литературе много раз писалось об одной из характерных черт комнаты Раскольникова: она напоминает гроб, и таким образом, помимо прочего, ассоциируется с гробом Лазаря. Р. Казари привлекает внимание к тому факту, что к гробу имеет отношение и место жилища другого героя Достоевского, Рогожина в «Идиоте», дом которого, по словам Ипполита, «похож на кладбище» [8: 338/13]. См. интерпретацию Назирова: «фамилия “Рогожин” является производной от слова “Рогожа”, так в московском просторечии называлось Рогожское кладбище в Москве — фактически формальная старообрядческая церковь» (Назирова 1974: 213). В статье Р. Казари проанализировано отрицательное отношение Достоевского к купеческому миру и указаны поэтические свойства купеческого дома (Казари 1988: 90, *passim*). Данная проблема в контексте нашего анализа «Преступления и наказания» интересна тем, что в романе не только имеется фигура «купца» в образе процентщицы, но метафорически сказывается и в фигурах страдающих жертв, которые, подобно Дуне, сносят «свободу, спокойствие, даже совесть; все, все на толкучий рынок» [39].

во становится слышимо, а потом, в Заключении «Пиковой дамы», это слово указывается как повторяющееся. В сцене последнего видения тайна карты по-настоящему отгадана Германном. Здесь уже не старуха призвана выдать тайну карты, а карта выдает тайну старухи — другими словами: не старухой обозначается карта, а *сама старуха как карта* обозначена. Данная модификация выделяется в Заключении повести повтором двух рядов знаков, в свое время уже подробно прокомментированных нами («Тройка, семерка, туз!», «Тройка, семерка, дама!..», 237). Различаясь лишь своими последними членами, они, в структуре повтора, выявляют последовательное чередование слов «туз» и «дама». «Дама» таким образом фигурирует в двух позициях: после слова «туз» и предшествуя ему. В первом случае функция «дамы» сводится к обозначению туза. Во втором же «дама» сама указывается в качестве референта. Обозначение циклического повтора «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» с семантическим представлением его ритмического удара относится уже к самому тексту⁷¹. В духе этого дискурсивного приема совсем не исключено, что *внутренний удар* в конце «Пиковой дамы» превращается в метатекстуальный мотив пушкинской повести.

3

ДАЛЬНЕЙШИЕ ФОРМЫ СЕМАНТИЗАЦИИ ВОСКРЕСЕНИЯ В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

В первых двух разделах настоящей главы мы постарались выяснить семантическую природу фигуры старухи в «Преступлении и наказании» со специальной точки зрения: мы изучали ее неразрывную связь с *воскресением* Раскольниковца, интертекстуально явно восходящим к пушкинскому семантическому построению прозрения Германна в «Пиковой даме». Сделанный анализ подтверждает правильность той широко разделяемой критической позиции, согласно которой при толковании *воскресения* Раскольниковца нельзя игнорировать поэтический материал сновидений героя. Продолжим размышления о значении *воскресения* в «Преступлении и наказании», расширяя семантический контекст обнаруженных в сновидениях мотивов и их трансформаций.

⁷¹ Ср. суждение Слонимского о том, что «тема трех карт неизменно вызывает трехударное ритмическое движение речи, иногда переходящее в правильный дактиль» (Слонимский 1959: 522). См. также выделение исследователем особого положения туза, подчеркнутого «своеобразием его ритмической позиции — он разрушает правильность дактилических ударов» (Там же: 523; см. 1983: 219).

Трансформации, в рамках которых *сон* и *воскресение* приобретают в романе свои тесно связанные значения, основываются на систематизации мотивов. В их *исходной точке* (и только там!) на одном полюсе семантической оси выявляются *внешний удар* и узаконенное *старое слово* в качестве признаков мира — мотивы, богато наделенные дифференцирующими смысловыми оттенками. Не только Раскольников, но и многие другие герои романа вынуждены четко, в форме выбранного им практического поведения, сформулировать свое отношение к жестокому миру и к страдающим в нем жертвам. Закон *удара* заставляет этих героев *выйти из мира* против их воли. Исходное состояние невольной изгнанности персонажей мы условно называем *выходом 0*⁷². *Выходом 1* называются далее неадекватные попытки *выйти из выхода 0*⁷³, воплощенные, например, в преступлении Раскольникова, в пьянстве Мармеладова, в том, что Катерина Ивановна *выходит* замуж за Мармеладова, что Соня *выходит* на улицу, что Дуня готова была бы *выйти* замуж за Лужина, — одним словом в таких действиях, которые или путем непосредственной реализации внешнего удара (напр., у Раскольникова, ср.: *убить*), или в форме сострадания, посредственно мотивирующего преемственность губительного влияния внешнего удара (см. *выход* Сони на улицу — о мотивировочной линии подробно см. ниже), в конечном счете, поддерживают старый закон мира. Таким образом, в разных формах поступков, семантизированных в романе как *выход 1*⁷⁴, упомянутые герои эпигонски повторяют «старое слово», или дают простор его повторению в мире событий. В изучаемой линии семантических трансформаций *выход из выхода 1* происходит в форме перехода от *выхода 1* к *выходу 2*. Этот последний воплощает *воскресение, настоящий выход из «старого слова»*, из замкнутого в себе круга мертвенно-

⁷² Цифра 0 указывает изначальное «нулевое» экзистенциальное состояние, которое предстает героям не результатом их собственного действия в сюжетное время, а как исходное положение, из которого обязательно следует выйти. (О слабости характера, все-таки играющей некоторую роль в стечении обстоятельств, см. ниже.)

⁷³ Различение «ложных» выходов («вариантов ложного спасения») и «истинного» выхода в свете семиотизации пути между центром и периферией см.: Топоров 1995б: 248—249 (ср. раньше: 1973). См. мысль об исковерканном исходе героев: «вывернутая жизнь центральных персонажей приводит к столь же искаженным формам бегства» (Kuhn 1971: 428).

⁷⁴ Смысловую нагруженность мотива *выход* акцентирует факт, что «первое действие, в котором проявляется личность Раскольникова, — это выход» (Кацман 1999: 167). Ср. интерпретацию *выхода* В. Н. Топоровым, который не акцентирует специально смысловые аспекты мотива, а рассматривает его в ряду многочисленных вариантов обозначения сильно семиотизированного пути героя — *выход, ход, приход* (Топоров 1995б: 206—207).

сти, путем осмысления ложного пути выхода из крушения, в форме создания нового толкования «старого слова», исходящего из мира и подтвержденного самим неадекватным действием героя, его повторяющего. Этот процесс обозначен в романе сновидениями героев (напр., Раскольников, Сони). Сны Раскольникова, как показывает вышеприведенный анализ, выступающие в роли оператора как минимум трех важных семантических трансформаций (они превращают 1) *внешний удар во внутренний удар*; 2) *повторение слова в творение слова*; 3) *замкнутость в дурной мотивировочный круг разрушения в воскресение в новую жизнь*), приобретают свой итоговый дискурсивный смысл как *переход от выхода1 к выходу2*.

Обратим внимание на семантическую модель *воскресения*, созданную в рассказе Мармеладова о своей семье. Мармеладов осознает свое вынужденное вытеснение из мира, т. е. положение *выхода0*. «За нищету даже и не палкой *выгоняют*, а метлой *выметают* из компании человеческой» [13/23]⁷⁵. *Выход0* у Мармеладова означает его безнадежную лишенность выбора пути («некуда <...> идти»⁷⁶, 16/18; «из сего ничего *не выйдем*», 14/14) и места сострадания: «если б она пожалела меня! <...> ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое *место*, где бы и его *пожалели*» [14/48]. В свете этой мысли следующее сообщение героя кажется однозначным: «Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищущу» [15/24]. Сострадание отождествляется с сочувствием, которое сам Мармела-

⁷⁵ Следует, однако, заметить, что нищета Мармеладова подчеркнута отмечена как следствие его «легкомысленной слабости», 19/21. (См.: «Такова черта моя», 15/14, ср.: Шкловский 1957: 170, см.: Мелетинский 2001: 83), из-за которой он неоднократно терпит крах.

⁷⁶ Ср. вариант: «идти больше некуда», 9/35; 14/25. Безвыходность, «отсутствие выхода» Топоров оценивает как некую «середину» (Топоров 1995б: 249; ср. связь чувства безвыходности у Мармеладова и Прохарчина: Топоров 1995а: 143). Толкование мотива «уже некуда больше идти» [16/20] через конфликт «субъективной необходимости поступка» и «полнейшей объективной лишенности альтернатив нравственного поступка» см.: Ковач 1985: 74. Согласно концепции исследователя, суть «прозрения» Раскольникова (введение понятия *прозрения* в качестве термина, характеризующего поэтику жанра и определяемого через своеобразный мотив поэтической условности романного дискурса Достоевского, принадлежит Арпаду Ковачу: Ковач 1985) сводится к тому, что герой осознает «неминуемость», «неизбежность» «смирения» (и «бунта»), которые никоим образом не могут быть результативны (Там же: 73—103). О проблематике альтернатив морального выбора Раскольникова в мифопоэтическом и психологическом исследовательском контексте см. «Раскольников представляет из себя нечто большее, чем человек, который выбирает между моральными альтернативами. Он избирательно маневрирует этими важными символами-фигурами, чтобы выразить в конкретных терминах борющиеся возможности, заложенные в нем самом» (Anderson 1986: 58).

дов хочет испытывать на себе (ср. с вопросом, заданным Раскольникову: «Жаль вам теперь *меня*, сударь, аль нет? Говорите, сударь, жаль али нет?», 20/34). Все же, в непосредственном контексте сообщения о *жажде найти пространство сострадания питием*, чувства героя определяются как обращенные к Екатерине Ивановне, т. е. именно к внешнему миру, а не к себе: «Катерина Ивановна в работе с утра до ночи <...>, а с грудью слабой и к чахотке наклонною, и я это чувствую. Разве я не чувствую? И чем более пью, тем более и чувствую. Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищу... Не веселья, а единой скорби ищу... Пью, ибо сугубо страдать хочу!» [15/20]⁷⁷. Расхождением двух смыслов *сострадания* в двух разных контекстах подчеркивается переход одного в другое: прежде всего сострадание, исходящее извне может превратиться в сочувствие, испытанное внутри, а затем адресованное внешнему миру (см. описание мизерного статуса героя, потом его размышления о Екатерине Ивановне; вырисовывается и возможный обратный путь трансформации). Преображение *творения* в *самотворение* происходит в полном соответствии с семантической моделью *воскресения*, созданной в мармеладовском рассказе. Оно гармонирует с отменой в сновидениях Раскольникова изначального атрибута удара и слова превращением признака *внешний* в признак *внутренний*. Это происходит в процессе разгадывания героем истинной природы собственного внешнего удара (убийства) внутренним ударом своего сердца. Тогда Раскольников начинает создавать в себе свое «новое слово» взамен эпигонскому старому.

Указанная трансформация модели *воскресения* в мармеладовском рассказе происходит в ряду, состоящем из четырех составных элементов⁷⁸.

1. «— Да чего тебя жалеть-то? — крикнул хозяин <...> — Жалеть! зачем меня жалеть! — вдруг возопил Мармеладов <...> как

⁷⁷ По мнению Е. М. Мелетинского, в данном высказывании отражается то, что герой «ищет в вине и сострадание, и извращенное стремление к самому страданию» (Мелетинский 2001: 83, ср. 85). На наш взгляд, семантическое сцепление страдания—сострадания в романе происходит преимущественно по линии создания вышеуказанного дурного мотивировочного круга. Не можем согласиться с мыслью Е. Васиолека, согласно которой «Очевидно, что Мармеладов сам выбрал нищету» (Wasiolek 1964: 63).

⁷⁸ Стилистический анализ обращения Мармеладова к Раскольникову см.: Nilsson 1973: 65. В связи с замыслом образов «пьяненьких» в свете генезиса «Преступления и наказания» см., напр.: Л. М. Лотман. Достоевский и Н. Г. Помяловский // Достоевский и его время. Л., 1971. Цит. Ямпольский 1974: 200; см. также, напр.: Мочульский 1980: 224. См. в ук. раб. Л. М. Лотман толкование претекстуального фона из повести Помяловского «Молотов» для сцен разговора Раскольникова с Мармеладовым и Свидригайловым в трактире, со ссылкой

будто только и ждал этих слов. — Зачем жалеть, говоришь ты? Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез!..»⁷⁹ [20/38]. Здесь на место *сострадания* ставится суд, заканчивающийся распятием на кресте, и приводящий к возникновению *сострадания* («распни и, *распяв, пожалей* его!»). В ролях судей первым отмечается чужое лицо, а потом сам Мармеладов. Он принимает суд как извне свершенный над ним. Суд должен предшествовать самоосуждению героя: «Но распни, судия, <...> И тогда я сам к тебе пойду на пропятие». (Наблюдается расхождение в двух установленных перспективах оценки: Мармеладов, субъект рассказа, уже сам знает, что его следует осудить. В то же время, в фиктивном мире своего рассказа, сперва он получает чужое, «внешнее» осуждение.)

2. Во втором элементе изучаемого ряда еще раз сочетаются мотивы суда и *сострадания*, источником которых называется бог: «а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия» [21/3].

3. Третий элемент разветвляется в двух направлениях. С одной стороны, заново выделена совместность божественного суда и *сострадания*, но *сострадание* перевоплощается в *прощение*. Сообщение «он единый, он и судия» имеет продолжение: «А где дочь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? <...>» И скажет: «Прииди! Я уже простил тебя раз... Простил тебя раз... Прощаются же и теперь грехи твои <...>» И простит

на критическую предысторию вопроса (см. Р. Г. Назиров, Ф. И. Евнин). Цитирует и интерпретирует это Ямпольский (1974: 201). Ср. аргументацию Л. М. Лотман, что за монологом Мармеладова стоит легенда (повесть) о бражнике: Л. М. Лотман 1974: 286—291; ср. Ivanits 2002: 342. К этому вопросу мы вернемся позже.

⁷⁹ Изучение семантической функции мотива *слезы* при изображении воскресений персонажей у нас еще впереди. Тем не менее, уже в данном месте нашего изложения обращаем внимание на работы В. П. Владимирцева, указывающие на своеобразии доминанты мотивных вариантов *слез*: если «подсчитать зафиксированные словесно плачи и слезы в истории «несчастливого» Роды, т. е. «родимого», «родного» для России и ее народа человека, то возникает внушительная цифра — более четырех сотен. <...> Сюда же надо отнести многочисленные рассказы-причитывания и надрывные выкрики Мармеладова, Катерины Ивановны, Сони, Раскольниковова, его матери и сестры и других персонажей. <...> По насыщенности «слезьми горючими» «Преступление и наказание» не знает себе равных в творчестве Достоевского.» Роман, по мнению исследователя, представляет собой «своеобразный плач о «несчастном»» (Владимирцев 1987: 189, *passim*; он же: 1998).

мою Соню, простит <...> И всех рассудит и простит» [21/6]. С другой стороны, данный сегмент ведет к четвертому элементу тем, что источником божественного оправдания Сони в нем отмечается такое действие, агентом которого является сама Соня: «Где дочь, что отца своего <...> не ужасаясь зверства его, пожалела?» И скажет: «<...> Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...» [21/6]. Логика мотивации суждения / сострадания / прощения, согласно которой внешний поступок бога вызывается внутренним действием человека (он «возлюбил» много), т. е. первое только повторяет последнее, здесь выявляет свою резкую противопоставленность логике мотивации, созданной в первом сегменте: полностью изменяется *обоснованность самоосуждения на божественном суде* («Но распни, судия, <...> И тогда я сам <...>» ⇔ «Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...»). Тем не менее, указанная трансформация не представляет собой конечную точку в семантическом развитии модели *воскресения* в мармеладовском рассказе, равно как и модели *воскресения* романа в целом. Ведь в действии романа *сострадание* к жертвам мира (чувство, заложенное в душевном поведении Сони, «возлюбившей много»), с точки зрения его последствий равнозначно самому *внешнему удару*.

Чтобы выяснить эквивалентность *сострадания* и *внешнего удара* в определенных семантических конструкциях, напомним лишь сцепление мотивов удара и сострадания в изображении судебных членов семьи Мармеладова⁸⁰. После смерти мужа Катерине Ивановне было «некуда идти», поэтому она выходит за Мармеладова, который «руку свою предложил, ибо не мог смотреть на такое страдание» [16/14]⁸¹. Состояние *выхода* Катерины Ивановны (ее вытеснение из мира) и сочувствие Мармеладова к этому положению приводят к браку не по любви, т. е. к *выходу I*, который неспособен подсказать правильное решение Мармеладову, когда уже он лишается места в мире («места лишился, и *тоже не по вине*», 16/23). Неадекватный *выход I* Мармеладова⁸², его пьянство, приводит к тому, что супруги принимают жест сострадания Сони, ее *выход* на улицу — по сути

⁸⁰ Первое изложение данной проблематики см.: Кроо 1994а. Важные психологические аспекты связи мужа и жены выделены в: Ivanits: 2002: 352.

⁸¹ См.: Мелетинский 2001: 83. См. там же о параллелизме чувств Мармеладова и Раскольниковца. В «петербургском тексте» романа мотив *невеста* тесно связан с темой *города*. Мифологические аспекты *города-девы* и *города-блудницы* см.: Топоров 1994б. В «Преступлении и наказании» «блудницей» называется Соня Мармеладова, в то время как признаком *девственности* косвенно наделяется бывшая невеста Раскольниковца. Еще заметнее в романе встраивание в данную проблематику семантического образа «Нового Иерусалима».

дела, дают сострадающей Соне претерпеть внешний удар мира, разрешают мужчинам «добиваться от Сонечки» [ср. 18/6] (также и Катерина Ивановна бьет своих родных детей⁸³). Это приведет к тому, что «за Соню-то и вышла» у Лебезятникова «история с Катериною Ивановной» [18/5], он ее «прибил» [15/46]⁸⁴, возвращая ей такие же «побои» [15/47], которые вызвала для себя Соня своим жестом сострадания (в форме разрешения мужчинам «добиться» от нее). В третьем своем сне Раскольников указывает, между прочим, именно на эту общность ложных *выходов*¹, представленных примиряющимся состраданием «тихих», и его собственным бунтующим убийством. Мы видели, как в третьем сне шум, поднятый теми, кто представляет сферу ударов (при содействии присутствующих свидетелей сцены), усиливается с каждым ударом топора Раскольникова, и как он никак не может умериться безмолвием «тихих», по отождествлению Раскольникова: «кротких» сонечек и лизавет.

В изображении судеб несчастных до и после убийства в романе устанавливается однозначный мотивировочный порядок. Согласно ему, *скорбь/страдание*, опосредованные интеллектуальным и душев-

⁸² *Выйти из* унижительного своего положения, как выше указано, Мармеладову не по силам. Итак, по сути дела, ему предстоит *выйти из* своей черты *слабости*. Не случайно в четвертом сегменте мармеладовской модели *воскресения* бог будет вызывать «пьяненьких» как «слабеньких».

⁸³ Тут следует заметить, что в тексте в качестве объяснения поступка матери указывается ее характер. Условия, при которых она выгоняет Соню на улицу, Мармеладов объясняет следующим образом: «Не в здравом рассудке сие сказано было, а при взволнованных чувствах, в болезни и *при плаче* детей не евших, да и сказано более ради *оскорбления*, чем в точном смысле... Ибо Катерина Ивановна *такого уж характера*, и как *расплачутся* дети, хоть бы и с голоду, тотчас же их *бить* *начинает*», 17/23. (Ср. «Мальчик <...> весь дрожал в углу и плакал. Его, вероятно, только что прибили. Старшая девочка <...> стояла в углу подле маленького брата, обхватив его шею <...> что-то шептала ему, всячески сдерживала, чтоб он как-нибудь опять не захныкал, и в то же время со страхом следила за матерью», 22/41). Ясен мотивировочный ряд: «*при плаче* детей» Катерина Ивановна, с одной стороны, *бьет* своих родных, а, с другой, *оскорбляет* Соню и заставляет ее дать другим *добиться* ее (*плач/скорбь* > *оскорбление/бить*). За таким поведением лежит не только ее экзистенциальная подвластность (вынужденное ее *послушание*), но и ее характер, определяющий ее беспомощность и *бессилие*, компенсированные ударами, т. е. *насилием*.

⁸⁴ Ср.: «Когда господин Лебезятников <...> супругу мою собственноручно избил» [14/8]. У пьяного Мармеладова это вызывает сострадание: «разве я не страдал?» [14/10]. Ср. с другой, симметричной формулировкой: у него «сердце болит» оттого, что он бесполезно, напрасно влачит свое жалкое существование: «А разве сердце у меня не болит о том, что я пресмыкаюсь втуне?» [14/7]. (Мысль «пресмыкаться втуне», в плане мотивики, соответствует *напрасности* жертв кротких, примиряющихся персонажей — в этом семантическом духе вкладываются в уста Мармеладова слова: «со смирением к сему отношусь. Пусть! пусть!» [14/36]). См. также: Яхл 1998.

ным опытом *сострадания*, таким же образом приводят к укоренению и умножению *удара*, как и прямой бунт Раскольникова (его убийство) или безжалостный поступок Лебезятникова, смеющегося над страданием «мизерных». Ср. слова Катерины Ивановны, адресованные ее хозяйке в сцене смерти Мармеладова: «я не принадлежу к вашим подлым льстецам, как господин Лебезятников, который *смеется* теперь за дверью (за дверью действительно раздался *смех* и *крик*: “сцепились!”)» [141/20]. Катерина Ивановна по-своему также бунтует, «сцепляясь» со своей хозяйкой (и в семантической системе романа, через мотив *смех*, в такой же мере и с безжалостной толпой, и со смеющейся старухой из третьего сна Раскольникова). «Сцепляется» она с теми, кто «безжалостен» в своих словах, точно так же, как и тогда, когда пытается защитить Соню от грубостей Лебезятникова, протестуя против ее вытеснения из квартиры: «А Катерина Ивановна *не спустила, вступилась...* ну и произошло...» [18/8]. Итак, «история», которая «за Соню-то и *вышла* у него», на самом деле «вышла» из-за слов и в форме слов, и как раз эти слова перевоплощаются в «побои» Лебезятникова, наносимые женщине. Мотивировочная цепь, следовательно, дополняется: страдание Катерины Ивановны ⇔ сострадание Мармеладова ⇔ совместное страдание жены и мужа ⇔ сострадание Сони ⇔ удары Соне и другим родным детям ⇔ сострадание Катерины Ивановны к Соне ⇔ побои Катерине Ивановне ⇔ сострадание Мармеладова к дочери и жене ⇔ удары Мармеладову (см. «жестокий удар копытом», причина его смерти, ср. 159).

Жесты бунта и смирения, жесты жестокого, безжалостного удара и жесты сострадания (принятия ударов) так неразрывно соединены в мотивировочном ряду, что в семантическом прочтении, с точки зрения их функциональности, они становятся эквивалентны. Речь здесь идет не просто о результативности поступков в плане их характеристики свойством *напрасности*⁸⁵; следует учесть и их общий результат в плане *поддержки закона старого миропорядка* — старого слова — сохранением (усилением/умножением) *удара*: удар ⇔ сострадание ⇔ удар ⇔ сострадание и т. д. до бесконечности, до той «дурной бесконечности», которую, в ином освещении, будет оценивать Ставрогин в другом романе Достоевского, в «Бесах» (речь об этом впереди, в четвертой главе настоящей книги).

В структурировании указанной мотивировочной последовательности имеет значение не только изображение переплетения индивидуальных судеб, но и параллельное раскрытие отдельных жиз-

⁸⁵ О *напрасности* поступка Сони см., напр.: Chirkov 1974: 55 (ср.: Чирков 1969).

ненных путей. Так выявленная мотивация повторяется в связи с Дуней, которая, «больше себя самой» [36/10] любя Раскольникову, принимает на себя не только свадьбу, т. е. ложный *выход* («Дунечка *выходит* за Петра Петровича», 34/15; «вся в волнении от радости свидания» с братом, «из этого одного *пошла* бы за Петра Петровича», 34/5; ср. у Сони, которая должна «на такое дело *пойти*», 17/18; она «по желтому билету *пошла*», 14/28; ср. с Раскольниковым, который, оберегая родных, «*пошел* прямо на нее [на старуху. — К. К.]», 62/7), но еще раньше поступает на службу в дом Свидригайловых. Она берет там для брата сумму денег вперед, условия вычета которой принуждают ее остаться в пространстве «обиды» [ср. 28/14]. Мы сталкиваемся здесь с инверсией темы лишения места (в жизни Мармеладова): Дуне невозможно лишиться своего места, помимо всего прочего, из-за сострадания: а) к Раскольникову — фактически из-за долгов, которые были сделаны, чтобы помочь ему; б) к жене Свидригайлова, которую Дуня не хочет оскорбить⁸⁶. Так она лишена возможности *выйти из* состояния униженности: «раньше шести недель Дуня никак не могла рассчитывать *вырваться из* этого ужасного дома» [29/4]. Вместо ожидаемого результата, однако, Дуня попадает в трагическую ситуацию, в которой она должна потерпеть тяжелые удары судьбы. После того, как Свидригайлов попытался *добиться Дунечки* (это выражение создано по образцу лексического оформления в романе аналогичного мотива судьбы Сони), «Марфа Петровна даже *ударил*а Дуню» [29/15], а потом совсем не «щадя» ее, беспощадно выгнала из дому, распуская о ней порочащие сплетни. Хотя лексический мотив судьбы Катерины Ивановны, «вышла история», на этот раз не появляется в тексте, он фактически воспроизводится изображением последующих событий, унижительных для Дуни. Итак, *обида* Дуни и выбранное ею поведение (двойко мотивированное признаком *сострадания*) подводят ее к получению новых ударов, при которых *ложный выход* (жертвоприношение Дуни для Раскольникова) приведен в семантическое соответствие с *ложным словом* о ней, с ее *ложной историей*. Мотив удара в судьбе Дуни действует в тексте сначала через фигуру Свидригайлова (в рамках параллели между ним и мужчинами, которые хотят «добиваться» Сонечки); в качестве источника удара затем, казалось бы, указана Марфа Петровна, физически ударяющая Дуню. Но скоро выясняется, что она тоже «убитая» [30/16] — известием о

⁸⁶ «Оставить сейчас место было нельзя, не только по причине денежного долга, но и *щадя Марфу Петровну*, которая могла бы вдруг возыметь подозрения, а следовательно, и пришлось бы поселить в семейство раздор. Да и для Дунечки был бы большой скандал; уж так не обошлось бы. Были тут и многие разные причины» [28/47].

неверности мужа, а потом выяснением невинности Дуни, в последнем случае она «совершенно поражена и “*вновь убита*”, как сама она нам признавалась» [30/15]. Тогда *долг* Дуни семантически превращается в *долг* Марфы Петровны, «на коленях и со слезами» молящей «владычицу дать ей силу перенести это новое испытание и исполнить долг свой» [30/18]. Долг здесь сводится к публичному раскаянию в форме *копирования* и многократного чтения (*устного умножения*) «собственноручного письма Дунечкина к г-ну Свидригайлову», разъясняющего истинное ее положение (сюжетный мотив, вновь возникающий в «Бесах» в связи с «Исповедью» Ставрогина). К этому толкает раскаявающуюся женщину такое сочувствие к Дуне, которое, как кажется, призвано «восстановить ее невинность и благородство ее чувств и поведения» [ср. 30/25]. Тем не менее, это *новое слово* Марфы Петровны так же не лишено оттенка ложности, как старое слово ложных сплетен о невинной Дуне. Смысл *ложности* пробивается через мотивы *копирования* (ср. эпигонский повтор Раскольников; речь о данном мотиве еще впереди) и той *излишней* театрализованности акта раскаяния и его повторений, которая в «Преступлении и наказании» семантически равняется признаку *напрасности* (и опять вызывает ассоциации с «Бесами») — ср.: «и даже давала снимать с него *копии* (что, мне кажется, *уже лишнее*)»; ср.: «Мое мнение, что многое, очень многое, тут было *лишнее*; но Марфа Петровна уже такого характера. По крайней мере она вполне восстановила честь Дунечки, и вся гнусность этого дела легла неизгладимым позором на ее мужа, как на главного виновника, так что мне *его* даже и *жаль*» [30/36]. Ударяющая Дуню Марфа Петровна, таким образом, перерождается в субъект раскаяния и сострадания к Дуне, что сразу же вызывает новую форму сочувствия к Свидригайлову у матери Дуни (а потом у самой Дуни) — см.: «мне *его* даже *жаль*»⁸⁷.

Бросается в глаза, что семантический процесс перехода *удара* в *сострадание* разветвляется в форме повтора. Во-первых, *удар*, нанесенный Марфой Петровной Дуне, превращается в *сочувствие*. *Сочувствие к Дуне* соответствует *осуждению Свидригайлова* (в свете семантических процессов метафоризации: *удару Свидригайлову*). *Удар Дуне*, таким образом, по сути дела, перерождается в *удар Свидригайлову*, что, со своей стороны, приводит к *сочувствию к последнему*. При этом *удар* семантически многократно реинкарнируется: *удар Дуне* перевоплощается в *убитость* (причем в двойную *убитость*) *Марфы Петровны*, прежде чем нетематизированный, но метафори-

⁸⁷ Ср.: Марфа Петровна «тоже приемлет жизнь, только *sub specie cruciatus*, под видом страдания»; см. как ею «добывалось право жаловаться, т. е. по-своему страдать и возбуждать к себе сострадание» (Анненский 1988а: 601).

чески активный мотив удара останавливается на образе Свидригайлова. Такая мотивировочная линия усложняется тем, что неадекватность (ложность) выхода Дуни при помощи Марфы Петровны из ее затруднительного положения (из ее изначально ложного *выхода*1, связанного с задолженностью Свидригайлову и Марфе Петровне ради Раскольникову), куда она попала из-за своего сострадания к брату (ср. *выход* 0 у Раскольникова, выход из университета⁸⁸), оценивается также через фигуру Лужина. Ведь восстановление чести Дуни и доверия к «благородству ее чувств и поведения», т. е. ее *очищение* от гнусной «загрязненности» [ср. 29/37] и «оскорбления» [29/34], имеет продолжение в стремлении Марфы Петровны выдать Дуню замуж за Лужина, дальнего своего родственника. Он и в семантическом плане оказывается «родственником» благодетельницы Марфы Петровны (и Дуни), с убеждением, что «муж ничем не должен быть обязан своей жене, а гораздо лучше, если жена считает мужа за своего *благодетеля*» [32/12]⁸⁹. *Благодеяние* Лужина, через фигуру Марфы Петровны семантически вложенное в *восстановление благородства* Дуни, оказывается таким *очищением* «загрязненной» чести Дуни, которое однозначно равняется «лужинской чистоте» [38/24]. А ведь *лужинская чистота* представляет собой двойную ссылку.

В плане тематики, мотив отсылает к *Сонечкиной чистоте*, которую сам Раскольников вспоминает в своем внутреннем монологе после прочтения письма матери: «Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужинным? “Любви тут не может быть” <...> А и *выходит* тогда, что опять, стало быть, “*чистоту наблюдать*” придется. <...> Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно, что и *Сонечкина чистота*, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее» [38/17, курсив Достоевского]. Тема *чистоты* наглядно приобретает значение и в сцене смерти старухи, в спальне которой «стояла большая постель, *весьма чистая*» [63/35]. Раскольников уже во время своего «пробного» посещения старухи осознает, что «*все было очень чисто*: и мебель <...> все блестело. «*Лизаветина работа* [ср.: она «и держала себя чистоплотно», 54/2. — К. К.], — подумал молодой человек. Ни пылинки нельзя было найти во всей квартире. “Это у *злых и старых вдовиц* бывает такая чистота”, — продолжал про себя Раскольников» [9/4]. Как видно, *чистота* выдвигается на первый план тематически амбивалентно: мотив связан с фигурой

⁸⁸ *Выход из университета* в составе лексического мотива см.: 44/15, 171/46, 198/21, 317/30.

⁸⁹ Сюжетная ситуация и семантическое ее развертывание явно рифмуется с аналогичными решениями в «Бедных людях», где формально Быков появляется в роли благодетеля по отношению к Вареньке.

чистой, кроткой Лизаветы, всегда беременной, но в качестве атрибута квартир злых и старых вдовиц, относящихся к миру *смерти*. Амбивалентность соответствует соположению Сонечкиной и лужинской (Дунечкиной) чистоты. *Чистота* семантически нагружается *смертью*, *злом*, *гадостью*, и через фигуры Дуни, Сони и Лизаветы — жертвенностью⁹⁰ (см. тематическую формулировку: «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!», 38/27). Это подтверждается тем, что в плане же словесной манифестации имя «Лужин» в романе отсылает к мотиву *лужа*, подчеркнуто присоединенному к Раскольникову, причем специально к акту убийства старухи с его важным атрибутом *кровь*: «*Крови* между тем натекла *целая лужа*» [64/1]; ср. при возвращении Раскольникова на место убийства: «— Пол-то вымыли <...> *Крови*-то нет? — Какой *крови*? — А старуху-то вот убили с сестрой. Тут *целая лужа* была» [134/19]. *Целая лужа крови* при убийстве старухи — следствие *ударов* Раскольникова старухе («Удар пришелся в самое темя <...> он изо всей силы ударил раз и другой <...> *Кровь* хлынула, как из опрокинутого стакана», 63/16). Таким образом *лужа*, как и *чистота*, сочетается со *смертью*, с *подлостью*, со *злом* и с *гадостью* (с *убийством*), а особенно с *кровью* — все это, встраивается в мотивный круг *удара* и его *силы*.

С этой точки зрения любопытно, что *лужинская/Сонечкина (Дунечкина) чистота* в монологе Раскольникова появляется в контексте *скорби*, явно переплетенной с темой сострадания: «Ну, если потом не под силу станет, раскаетесь? Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то, скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна?» [38/28]. Как видно, Дуня в мыслях Раскольникова непосредственно отождествляется с Марфой Петровной, причем через тот ее признак, *раскаяние*, который в качестве

⁹⁰ В таком смысле активизируется мотив и у Катерины Ивановны, для которой хранение чистоты требует большой жертвы: «Катерина Ивановна в работе с утра до ночи, скребет и моет и детей обмывает, ибо к чистоте сызмальства привыкла», 15/20. Однако еще большая жертва требуется от Сони, чтобы в доме Катерины Ивановны могла быть сохранена «чистота». Такой амбивалентностью мотива объясняется тематизация подозрительной чистоты Сони, становящейся атрибутом ее проституции: «Ведь она теперь чистоту наблюдать должна. Денег стоит сия чистота, особая-то, понимаете? Понимаете? <...> Понимаете ли, понимаете ли, сударь, что значит сия чистота?» (слова Мармеладова, 20/26) > «А и выходит тогда, что опять, стало быть, “чистоту наблюдать” придется. Не так, что ли? Понимаете ли, понимаете ли вы, что значит сия чистота? (слова Раскольникова, 38/21). Ср. значение имени «Екатерина», которое «в переводе с греческого» означает «всегда чистая» (Белов 1985: 66). Ср. сцепление *справедливости* с *чистотой*: «Она справедливости ищет... Она *чистая*» [243/38] (Белов 1985: 66).

мотивного варианта *сострадания*, как указывалось выше, передает информацию о семантической действительности удара в изучаемой мотивировочной структуре. Таким образом, фигура *Лужина*, к которой Марфа Петровна ведет как Дуню, так и читателя через мотивы *лужа* и *чистота*, мобилизует удар и убийство. Восстановление чести и благородства Дуни Марфой Петровной при помощи Лужина, следовательно, в плане семантизации оказывается в такой же мере воспроизведением удара, вытекающего из *сострадания*, как убийство Раскольникова, предназначенное, кроме прочего, воспрепятствовать принятию Дуней роли жертвы. С будущими последствиями жертвоприношения, со скорбью и раскаянием Дуни, Раскольников не только заранее считается, но и вперед сочувствует сестре в ее переживании.

Сделав необходимое отступление, возвратимся к семантической трансформации в третьем элементе мармеладовской модели *воскресения*, обнаруживающем *внутреннее сострадание к внешнему миру* (Соня «возлюбила много...»). Указанная здесь форма сочувствия, вовлекающего в свой круг *божественное сострадание, оправдание, прощение*, как свидетельствует вышеописанный мотивировочный ряд, не может, однако, совпадать с *выходом*² в совокупном поэтическом мире текста. Напротив, *сострадание* в третьем элементе мармеладовской трансформационной модели генетически родственно неадекватным поступкам, *выходам*¹, изображенным в целостной событийной системе романа. Тем не менее, в рамках изучаемой модели *воскресения* они интерпретируются как определенный этап на пути к истинному воскресению (*выходу*²).

4. В последнем элементе модели *воскресения* семантический признак *внутреннее сострадание к внешнему миру* вычеркивается. Здесь мотив *божественного призыва*, раскрывающий *сострадание бога* («И скажет: «Прииди! <...>»»), дополняется мотивом *выхода*: «тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! *Выходите* пьяненькие, *выходите* слабенькие, *выходите* соромники!..». И мы *выйдем* все, не стыдясь, и станем. И скажет: «Свиньи вы! <...> но приидите и вы!»» [21/14]. Связь мотивов *выхода* и *стать* нарративно предвещает воскресение Лазаря, посвященный которому евангельский текст лишь позже цитируется в романе. Данный мотив здесь приобретает свой смысл как *выход из выхода*¹: выходят пьяненькие, которые перестают быть пьяненькими. «Премудрые» и «разумные», не понимая суда бога, задают ему вопрос: «Господи! почто сих приемлещи?» [21/18]. Ответом бога завершается ряд семантических трансформаций: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый

из сих сам не считал себя достойным сего...» [21/19]⁹¹.

Человек опять недвусмысленно выступает агентом того действия, которое приводит к божественному прощению. Внутреннее действие, тем не менее, сводится не к состраданию, а к самоосуждению⁹² (которое сменяет «оскорбление» и вытекающее отсюда *самооскорбление*⁹³). Оно же является залогом и зачинателем божественного слова. Внутреннее слово с творческой силой⁹⁴ вырисовывает форму воскрешения человека самим собой, и воскресение связывается с тремя мотивами, — *припасть, заплакать, понять*, — из которых особо выделяется третий: «И прострет к нам руце свои, и мы припадем... и запла-

⁹¹ Ср. со вторым элементом ряда: «он *единый* (бог) — здесь: «ни *единый*» (из грешных людей).

⁹² Ср. мнение о том, как данное решение расходится с «утвердившимся в фольклоре традиционным этическим решением»: Л. М. Лотман 1974: 289—290. R. L. Jackson относительно всего рассказа Мармеладова отмечает, что тот «акцентирует центральные мотивы искупления в “Преступлении и наказании”»: Jackson 1974: 28.

⁹³ Ср. прежнее определение изгнанности Мармеладова в состоянии нищеты, за которое «не палкой выгоняют, а метлой выметают из компании человеческой, чтобы тем *оскорбительнее* было», и в котором потом он «первый сам готов *оскорблять* себя», 13/23. *Оскорбление* вызывает *скорбь*, семантически перерастающую в *страдание* и *сострадание*: «Для того и пью, что в питии сем *сострадания* и чувства ищю <...> единой *скорби* ищю. Пью, ибо сугубо *страдать* хочу», 15/24. В конечном итоге превращением *страдания-сострадания-скорби* в *самоосуждение* указывается путь смены одного типа *страдания* другим, сочетающимся с *божественным словом*. Смысловому образованию *страдание-сострадание-скорбь* будет соответствовать стремление Раскольникова «не дать в обиду сестру свою» (ср. 28/14), по этой причине его мучит письмо матери. Тем любопытнее, что Мармеладов распознает в Раскольникове «как бы некую *скорбь*» (15/29) уже до рассказа своей истории и получения героем письма матери. Ср.: Одинокоев 1981: 88: «В Раскольникове Мармеладов видит родственную душу страдальца». См. также проецирование отношения к *состраданию* Раскольникова на образ Мармеладова (Там же: 89). Нам здесь важно подчеркнуть элемент *самоосуждения* в модели Мармеладова, а не идею искупления «греха» через *страдание*, ср. там же.

По мнению Л. П. Гроссмана, «монолог Мармеладова завершается *поэтическим мифом* о возрожденной грешнице и прекрасном человеке» (Гроссман 1959: 332). См. интерпретацию мармеладовской речи — путем выявления в ней многочисленных евангельских мест — как «перифразу», своего рода «профанацию воскресения Христа» (Тороп 1988: 94; 1997: 151).

⁹⁴ *Силу* в качестве имплицитного признака самоосуждения, пришедшего на смену (само)оскорблению, выдвигает характеристика страдающего и сострадающего Мармеладова (ср. последнюю встречу Сони с умирающим отцом: «Вдруг он узнал ее, приниженную, убитую, расфранченную и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом, бесконечное страдание изобразилось в лице его», 145/8) через его свойство «несчастной *слабости*» — выражение Катерины Ивановны, повторенное потом Раскольниковым [141/33; 145/26].

чем... и все *поймем!* Тогда все *поймем!*... и все *поймут...* и Катерина Ивановна... и она *поймет...*» [21/21].

Упоминание Катерины Ивановны отсылает к исходной точке семантических трансформаций («о, если бы *она* пожалела меня!»), и в то же время ведет к тому месту, где описывается ее *смерть*, проявляющая действие *самотворения*. Катерина Ивановна умирает, потому что уже она сама выходит на улицу вместе с высланными туда родными детьми петь и танцевать⁹⁵, и не Соню заставляет выйти, нанося ей удары. Прежние внешние «побои» при смерти семантически перевоплощаются во внутренний *удар*, который таким же образом связан с зарождением определенного типа *слова*, как в сновидениях Раскольникова: «Она споткнулась на всем бегу и упала. — *Разбилась в кровь!* <...> Но когда разглядели хорошенько Катерину Ивановну, то увидали, что она вовсе *не разбилась о камень*⁹⁶, как подумала Соня, а что *кровь*, обagrившая мостовую, *хлынула* из ее груди *горлом*» [332/6]. Кровь «хлынет» из груди тем же горлом, которым Катерина Ивановна первый раз высказывает самоосуждающие слова о своей ответственности за судьбу Сони: «Иссосали мы тебя, Соня...» [333/13]. Умирая, ее рот остается раскрытым («рот раскрылся <...> и умерла», 334/14).

⁹⁵ В этом моменте действия улавливается новое проявление в системе женских образов двух оппозиционных начал, жестокости и жертвенности, которое самым наглядным образом выдает себя в отношении образов примиряющихся персонажей и процентщицы. См.: Anderson 1986: 55 — о том, что в момент, когда Раскольникову «кто-то сует <...> в руки деньги <...> ради Христа» (89/35), «альтруистическое благодеяние <...> становится взаимозаменяемым со своей противоположностью (ростовщическим кредитом старухи)» (см. вообще представление исследователя о том, что Раскольников старается высвободиться из-под гнета женской власти). В уличной сцене в фигуре Катерины Ивановны, таким образом, в новой форме сочетаются черты жестокости (она заставляет своих родных выйти на улицу) и жертвенности (как жертва судьбы просит жеста сострадания и милостыни). См. ее образ «как злой мачехи в народной сказке, которая губит свою падчерицу, заставляя ее вступить на путь проституции, и как нищей матери с тремя голодными детьми, страдающей от туберкулеза» (Ivanits 2002: 352). См. в этой же работе перечисление сюжетных мотивов *предложения милостыни* разными персонажами, в том числе и Раскольниковым (349—350). Ср. также мотив *милостивости* у образа Христа в песне о другом Лазаре (349). Р. Андерсон милостыню, поданную Раскольникову «ради Христа», интерпретирует с точки зрения соотношения «визуальных образов через временные разрывы». Исследователь проливает свет на метод, которым визуальный объект обогащается семантикой, не продиктованной местом «в хронологической последовательности событий» той сцены, в которой он фигурирует (Андерсон 1994: 92—93).

⁹⁶ Мотив *камень* многосторонне изучался в критической литературе. См.: Тороп 1984: 152—155; Anderson 1992; Карасев 1994: 49—50, он же 1995: 60—62, 66—68, 70.

Сцена смерти оживляет также три основных мотива мармеладовской модели *воскресения* — *припасть, плакать, понять*.

Кровь в сценах умирания Катерины Ивановны выступает особым элементом в семантически-сюжетном развертывании *воскресения*, охватывающего фигуры разных персонажей. Так как *кровь*, через «*лужу крови*», в романе с одинаковой весомостью присоединяется к образам *Лужина*, и *Раскольников*, — преступление последнего в событийном мире приводит к действительному появлению «*лужи крови*» в результате ударов, нанесенных старухе, — то данный мотив служит связующим звеном между двумя героями. А связь, установленная между ними — однозначно мотивировочное соотношение. Как было отмечено выше, отчасти стремление защитить *Дуню* (и тихих кротких вообще) от необходимости выносить «*лужинскую*»-«*сонечкину чистоту*» толкает *Раскольникова* на убийство, в результате которого, как будто и впрямь уничтожается чистота, представленная «*лизаветиной работой*» в опрятной квартире «*злой старухи*». *Лужинская-сонечкина чистота* семантически воспроизводится как чистота, порожденная работой кроткой *Лизаветы* у *злой старухи*, т. е. как *старухина-лизаветина чистота*. В значительной мере семантическим повторением двойственной природы чистоты и мотивируется то, что *Раскольников* обязательно должен убить двух персонажей⁹⁷, старуху и *Лизавету*. Следствие этого двойного убийства — наглядность *лужинской (старухиной) природы лизаветиной, сонечкиной и дунечкиной чистоты жертвенности*. Она есть не что иное, как *лужа крови*; если оставаться на уровне событийного действия: визуальная форма смертельного удара. В этом прочтении *Раскольников* своим убийством разоблачает ложность жертвенности, а формой действия героя (его ударом-убийством, приводящим к луже крови в пространстве *лизаветиной-старухиной чистоты*) текст ясно характеризует путь главного персонажа романа как практическое раскрытие им старого закона (старого слова): оно сводится к *усилению закона его повтором*. Так объясняется суть *эпигонского повторения* *Раскольниковым* старого слова, то, почему его бунт содержит в себе *реинкарнацию* того, против чего он протестует.

Эпигонство героя в области повторения старого слова оказывается двуликим. *Раскольников* своим убийством принимает на себя истинное *очищение*⁹⁸ чести *Дуни* и кротких (предложенное в ложной форме *Марфой Петровной*, см. неадекватный *выход 1*), своим поступком раскрывая *нечистоту* выбора *выхода 1*. Этим он, в со-

⁹⁷ А. Секереш связывает эту проблему с двойственным характером как жертв, так и жестоких (Szekeres 2004: *passim*).

бытийном мире, радикализирует *лужинскую чистоту* в форме *лужи крови*⁹⁹. На уровне же семантического прочтения текста он, тем не менее — по своей функции дискурсивного оператора — превращает *старое слово* в *новое* тем, что приводит семантическое оформление в литературно-семиотической системе текста в новую стадию. *Лужинская—дунечкина—сонечкина чистота* приобретает новое обозначение как *Лизаветина-старухина чистота*, а потом повторный двойственный мотив превращается в *лужу крови*, связывая через образ Лужина фигуры Марфы Петровны, Дуни, Сони, Катерины Ивановны, Мармеладова и самого Раскольникова, и акцентируя мотивировочную линию сплетения жестов удара и сострадания. *Новое слово* в романе через изображение убийства Раскольникова, следовательно, дает о себе знать *в новой поэтической форме семантического воплощения*, в русле обновления литературно-семиотической системы. Раскольников, как дискурсивный оператор возобновления текста в очередной фазе его развертывания, через свое преступление высказывает *новое слово в тексте романа*. На уровне развития его собственной фигуры он показан героем, эпигонски повторяющим в действии романа *старое слово закона удара*, и в то же время, перевоплощающим это *старое слово* в *новое* с точки зрения его семиотического статуса (*лужинская чистота* превращается в *лужу крови*, что влечет за собой активизацию вышеуказанного комплексного поэтического смыслообразования)¹⁰⁰. Проанализированное третье сновидение героя выказывает свое семантическое новшество не только в том отношении, что в нем Раскольников воспроизводит в своей креативной памяти сам акт преступления, интерпретируя его смысл и последствия. Новшество проглядывает в том, что воспоминание, творческая фантазия героя порождает обновленную литературно-семиотическую микросистему в качестве компонента целого романного текста. Признак обновления заключается в том свойстве воспроизведения убийства, что оно не дословное — говоря словами-мотивами «Преступления и наказания», оно не «буквальное», а метафорическое (происходит смена, подобная трансформации *Лужин* ⇔ *лужинская чистота* ⇔ *лужин-*

⁹⁸ Ср. мотив очищения во сне в Эпиплоге, где «чистые» предназначены «обновить и очистить землю» [420/21].

⁹⁹ Вспомним еще раз, что, по словам Дуни, Раскольников «осквернил» землю [322/42].

¹⁰⁰ На наш взгляд, в этом русле можно объяснить семантическую функцию «общности убийства и исповеди» Раскольникова, на которую указывает С. Кори вне изучаемого нами контекста (Кори 1997: 137—138). Исповедь героя оказывается новой формой высказывания того же нового слова, начало которого обозначено в романе убийством старухи.

ская чистота—сонечкина чистота—лизаветина чистота и т. д. ⇨ *лужа крови*, в результате чего *лужа крови* приобретает полное метафорическое значение¹⁰¹).

Лужа крови, связывая вышеназванных персонажей в романе, и подчеркивая указанную мотивировочную линию сцепления *удара* и *сострадания* на другом уровне смыслопорождения, выдвигает мотив *слово* уже тем, что жест *сострадания* Дуни, осмысление которого, в частности, подводит Раскольникова к убийству, в своем месте тематизируется именно через мотив *слова* — см.: «Все ли *слова* между ними были прямо произнесены, или обе поняли, что у той и у другой одно в сердце и в мыслях, так уж нечего вслух-то всего выговаривать да напрасно¹⁰² проговариваться» [36/1, курсив принадлежит Достоевскому]. Речь идет о такой ситуации, «когда решено, что уж нечего говорить» [36/9]. Лейтмотивный вариант *слова* — это *отсутствие его высказывания*, наделенное смыслом *невозможности выхода слова из сердца* («у той и у другой одно в сердце и в мыслях»). Такая формулировка явно рифмуется с широким семантическим контекстом сюжета *выхода* (и в нем конкретно с отношением *выхода0* и *выхода1*, т. е. идеи надобности *выйти* и смысла неуспешного *выхода*). Выражение *выхода0* («уж нечего говорить») родственно *словесному* мотиву «уже некуда больше идти». С другой стороны, *высказывание вслух* ведет к Эпилогу романа, к тем сновидениям Раскольникова, в которых у «чистых и избранных», предназначенных «начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю» [420/20], слова и голоса не звучны. Таким же образом будет Раскольников заново бросаться к ногам Сони в Эпилоге, после того, как «он мельком и быстро взглянул на нее, *ничего не выговорил* и опустил свои глаза в землю» [421/27]. Как видно, в романе последовательно и многократно ставится вопрос о *форме выражения слова сердца, без вымолвленных вслух слов*. В раскрытой

¹⁰¹ Метафоризация соответствует тому, как персонажи превращаются в символы в глазах самого Раскольникова — см.: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!» [38/15]. Так бунт Раскольникова также превращается в метафору выступления против любых жертв в любую эпоху. Подчеркиваем, что речь идет в первую очередь не об отвлеченности бунта (о котором мы знаем, что он очень даже конкретен в своей привязанности к конкретной экзистенциальной ситуации героя), а о метафоризации этого бунта при его превращении в составной элемент семантической модели *жертвоприношения*. О проблеме символической типизации и ссылки на критическую литературу на тему «символических обобщений» см.: Осмоловский 1987, особенно: 81.

¹⁰² Мотив *напрасного слова* будет семантически рифмоваться с *напрасным самопожертвованием* Сони. О проблеме утилитарной морали в предварительном замысле романа см.: Мочульский 1980: 226. Ср. письмо Достоевского к М. Н. Каткову в сентябре 1865 г.: Достоевский 1985, 28: 136—139.

выше и только что указанной мотивировочной линии убийство Раскольникова оказывается трансформированным вариантом того *немого слова*, источником которого является *сердце*. И в этом свете убийство приобретает свой смысл как шаг по сюжетной траектории героя, старающегося творить *новое слово*, в какой-то форме артикулируя его неслышное содержание. (Выбранная форма оказывается однозначно ложной, она воплощает *выход* I).

Выразить *новое слово сердца* вслух или поступком, однако, не всем и совсем не легко дается. Известия, полученные Пульхерией Александровной и Дуней от Разумихина о характерных чертах и поведении Раскольникова в последнее время, содержат сообщение: Раскольников «чувств своих не любит *высказывать* и скорей жестокость сделает, чем *словами выскажет сердце*» [165/13]. Вот эту же характеристику и повторяет Пульхерия Александрова: «вы говорите, *он не любит сердца высказывать*, так что я, может быть, ему и надоем моими... слабостями?..» [170/14]. А ведь «слабости» матери состоят в том, что она высказывает сердце: «я *слишком уж от сердца говорю*, так что Дуня меня поправляет...» [170/11]. Вопрос *высказывания сердца* ни в коем случае не ограничивается проблемой чувствительности стиля, формы «прекраснодушия». Проблематизация *высказывания нового слова сердца* включает в себя также аспекты содержания этого слова, тематизированного в мотивном кругу *чистоты и оскорбления* (ср. *скорбь/страдание*) — см. также обратный мотив (*грязь/зависть, грубость*) в оценке Разумихина в непосредственном контексте приведенных цитат: «В вине — правда, и правда-то вот вся и *высказывалась*, «то есть вся-то *грязь его завистливого, грубого сердца высказалась*!» <...> он не имеет права *оскорблять* чувства других, тем более, что те, другие, сами в нем нуждаются и сами зовут к себе. Платье свое он тщательно *отчистил* щеткой. Белье же было на нем всегда сносное; на этот счет он был особенно *чистоплотен*» [162/3]. Тематизация проводится разветвлением мотива *высказать сердце*: персонажи сталкиваются и с действием высказывания *грязи сердца*. Как раз эта двойственность *высказывания чистоты и грязи* воплощается в акте убийства, при котором в ходе вышевыясненных семантических процессов *лужинская чистота* преобразуется в *лужу крови*. А результат этого преобразования в странное, с точки зрения его моральной оценки чрезвычайно сложное и проблематичное, *слово* не может быть ни чем иным, как трагическим для Раскольникова и его родственников положением, осознанием героем того, что «не только никогда теперь *не придется ему успеть наговориться*, но уже *ни об чем больше*, никогда и ни с кем, *нельзя ему теперь говорить* [курсив

Достоевского; ср. другие варианты мотива *уж некуда больше идти*, а потом *уж нечего говорить*. — К. К.]. Впечатление этой мучительной мысли было <...> сильно» [176/26]. Из-за этого ощущения Раскольников неимоверно мучит «родственный тон разговора *при полной невозможности* хоть об чем-нибудь *говорить*» [178/20]. Герой должен найти решения уже в установленной им новой ситуации после высказывания слова сердца убийством, и это его старание опять тематизировано мотивом *выхода* («Теперь он обрадовался *делу*, как *выходу*», 178/24; курсив Достоевского. В основном весь процесс страдания, мучения, колебания героя относительно вопроса «Признаться ли в своей виновности перед другими?» сводится к вопросу «Все ли *рассказать?*», как раньше Раскольников задавался вопросом «Отречься ли от убийства?»). Семантизация убийства как *попытки высказать новое слово, исходящее из сердца*, сама по себе опровергает правильность толкования дерзаний Раскольникова, ограничиваясь лишь выявлением их интеллектуализма и еще в большей мере абстрактности. Противоречивость состояния, в котором «непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!» [14/27], тогда как «идти больше некуда» [14/25], предстает в новой форме в контексте *слова*: осложненная ситуация сводится к внутреннему столкновению *все рассказать при полной невозможности говорить*. Так как убийство толкуется на фоне проблемы Дуни и матери «уж нечего вслух-то всего *выговаривать* <...> когда решено, что уж нечего *говорить*», не подлежит сомнению, что результат кровопролития Раскольниковым приобретает свой смысл в романе как толчок к следующему этапу *поисков героем нового слова для себя и для своих любимых*. Новые этапы и будут представлены последующими сновидениями героя.

Остановимся еще раз на мотиве *лужа крови* с точки зрения его функции выделения семантической мотивации убийства и его последствий. Лужа крови в причинно-следственной системе в действии романа восходит к *закладам* самого Раскольникова, среди которых находятся часы покойного отца¹⁰³. Также часы отправляют Раскольникова на убийство, причем *бьющие* часы (явно предстает мотив *удара*): «Вдруг он ясно услышал, что *бьют часы*. Он вздрогнул, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время и вдруг вскочил, совершенно опомнившись <...> *Сердце* его страшно *билось*» [56/19]. (Ср. с Германном, который ждет графиню, «устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты»; он «ровно в половине двенадцатого» входит «на графич-

¹⁰³ Ср.: Johnson 1985: 7. Ср. мотив *часы* в сюжете Свидригайлова и Марфы Петровны: Там же: 97—98.

нино крыльцо» и осознает, когда «в гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать <...> Часы пробили первый и второй час утра», — «сердце его билось» так же «ровно», как часы [224]; см. выше подробный анализ сцены). Вспомним опять, что сердце Раскольникова в момент отправления к старухе «все билось, стучало так, что ему дышать стало тяжело». *Удар часов* (осознание наступления времени и необходимости отправления) приводит к *сердцебиению* Раскольникова и к *ударам по темени старухи-закладчицы*, которая раньше одолжила деньги Раскольникову за *часы* отца и кольцо Дуни, взяв их в заклад. *Часы*, в то же время, упоминаются в романе и как принадлежность Дуни, причем в двух возможных своих определениях. Раскольников спрашивает время у Дуни: «А который час? Есть двенадцать? Какие у тебя миленькие часы, Дуня! Да что вы опять замолчали? Все только я да я говорю!..» [177/18]. *Часы* так же связаны с мотивными вариантами *слова*, как в изображении отправления Раскольникова в целях сказать *новое слово* своим убийством, именно в подходящий момент, когда он «сообразил время» высвобождения из заклада своих *отцовских часов*. По первой форме тематизации, часы Дуни — «подарок Марфы Петровны»; по второй они — потенциально «Лужина подарок». К тому же, при второй обнаруживается повтор и важное дополнение: «“Стало быть, не женихов подарок”, — подумал Разумихин <...> — А я думал, это Лужина подарок, — заметил Раскольников. — Нет, он еще ничего не дарил Дунечке. — А-а-а! А помните, маменька, я влюблен-то был и жениться хотел, — вдруг сказал он, смотря на мать, пораженную неожиданным оборотом и тоном, с которым он об этом заговорил. <...> А что мне вам рассказать?» [177/25]. Сочетание двух тематизаций возможного источника часов сопоставляет Марфу Петровну и Лужина, с одной стороны, а также Лужина и самого Раскольникова, бывших женихов, с другой. К тому же, выделяется и общий семантический признак соположения двух параллелей, мотив *смерти*.

Мы уже говорили о родственности семантических фигур Марфы *Петровны* и Лужина, о стремлении Марфы Петровны облагодетельствовать Дуню через родственника, *Петра Петровича*, что для Дуни является принесением себя в жертву брату. В непосредственном текстовом окружении разбираемого упоминания Марфы Петровны о ней говорится как о *покойнице*, сшившейся матери Дуни. Марфа Петровна, как будто осуждая Пульхерию Александровну, строго спрашивает ее: «К добру ли это?» [169/45]. Так как речь тут недвусмысленно идет о планируемом браке с Лужи-

ным, осуждение со стороны Марфы Петровны кажется довольно странным, ведь она сама содействовала попытке осуществить этот брак. Энигматичность ее фигуры, тем не менее, скоро снимается выяснением обстоятельств ее смерти, главным мотивом которых выступает *удар*: говорят, что Свидригайлов «ее ужасно избил!» [175/26] («И больно он ее избил?», 176/1 — спрашивает позже Раскольников, раз уже назвавший женщину «избитой», 175/42). Последний момент мотивировочной линии, заложенной в фигуре Марфы Петровны, таким образом, сводится к *удару*, переплетенному со *смертью* (см.: ее удар Дуне ⇔ ее сострадание Дуне ⇔ осуждение мужа [в мотивной системе романа: удар Свидригайлову] ⇔ удар Свидригайлова жене ⇔ смерть Марфы Петровны от удара). В конечной точке линии акцентируется *удар*, возможно, относящийся к *сердцу*: «как только вошла в воду, вдруг с ней удар» [175/47]. Имплицитное сообщение *сердце смертельно бьется* отсылает к раскаянию женщины «вновь убитой известием невинности Дуни» [30/16]. Вырисовывается картина сцепления *ударов*, с точки зрения последствий ничем не отличающихся от жестов *сочувствия*, и обязательно приводящих к *удару в сердце*. Поэтому и не могут семантически различаться *удар*, призванный *высказать новое слово сердца*, и *удар*, приносящий *смерть-молчание* и реализующий *напрасное слово*. В этом духе будет без слов обращаться Марфа Петровна к Пульхерии Александровне в ее сновидении, так же, как и Соня и родственники Раскольникова должны «замолчать» при упоминании часов (семантически безразлично, подарок это Лужина или Марфы Петровны), тогда как Раскольников, терзаясь, старается говорить, *все рассказать при полной невозможности говорить* («Да что вы опять замолчали? Все только я да я говорю!.. <...> а что мне вам рассказать?», 177/19).

Смерть Марфы Петровны, по своей поэтической семантизации, следовательно, не радикально расходится со смертью старухи¹⁰⁴, с преступлением Раскольникова, со *словом сердца героя*, воплощенным в смертельном ударе. *Лужинская чистота* сострадания приводит к *луже крови* в составе *подарка Лужина (подарка Марфы Петровны)*, унаследованного через *Дуню и Сонечкину чистоту Раскольниковым*. Подарок — это *удар-смерть* и *грязь*. Подарок — это, в то же время, *часы-клад*. Раскольников должен высвободить клад в форме *нового слова сердца*, ведь на самом деле ему все еще

¹⁰⁴ Данный семантический ряд может полностью объяснить интертекстуальное родство Марфы Петровны с пушкинской графиней из «Пиковой дамы». См. у М. С. Альтмана (Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975: 47—55) сравнение привидений, явившихся Свидригайлову и Германну (цит.: Белов 1985: 169).

предстоит высказать (сотворить) *свое новое слово*, очищенное от грязи лужинской чистоты и лужи крови, и тем самым предназначенное очистить мир от ложного страдания вечных дунь, сонечек и лизавет¹⁰⁵ (превратить ложные *выходы1* в истинные *выходы2*). Персонажи должны сбросить с себя «лужинский подарок», лужинскую/старухину кровь, их обрученность со смертью — так «маленькое золотое колечко», подаренное Дуней Раскольникову при прощании «на память» [53/1], семантически преобразуется в обручальное кольцо, которое Раскольников должен высвободить из состояния заклада, и тем самым вырвать Дуню из сферы смерти. В событийном мире романа герой должен освободить Дуню от брака с Лужиным, осознание матерью смертельных последствий которого явно выражается в ее сновидении в образе «покойницы» — Марфы Петровны. Вышеуказанный параллелизм ролей жениха-Лужина и жениха-Раскольникова через мотив *смерть* явно роднит умершую возлюбленную Раскольникова (во многом напоминающую, впрочем, «хромоножку» Ставрогина¹⁰⁶) и Дуню. Об умершей девушке Пульхерия Александровна упоминает, ссылаясь на *смерть* четыре раза, к тому же два раза в контексте *перешагивания границ*: «он, полтора года назад, меня изумил, потряс и *чуть совсем не уморил*, когда вздумал было жениться на этой, как ее, — на дочери этой Зарницыной, хозяйки его? <...> Вы думаете <...> его бы остановили тогда мои слезы, мои просьбы, моя болезнь, *моя смерть* <...> Преспokoйно бы перешагнул через все препятствия» [166/21]. Вместо *смерти матери* происходит *смерть девушки*, но, возможно, она тем самым оберегает своего жениха от гибели: «Бог мне простит, а я-таки порадовалась тогда *ее смерти*, хоть и не знаю, кто из них *один другого погубил бы*: он ли ее, или она его?» [167/1]. По мнению матери, любовь-сожаление в такой же мере была бы «смертельной» для сына, как, по мнению Раскольникова, Дунечкин брак по расчету (и из сочувствия к нему самому). Последнее сновидение Пульхерии Александровны свидетельствует об осуждении этого брака, а семантический континуум романа указывает на главный признак брака, его *смертельность*,

¹⁰⁵ На тройной параллелизм указывает В. Шкловский (1957: 170). Ср.: «Лизавета <...> случайная проститутка» (Там же).

¹⁰⁶ Ср. фигуры обеих Лизавет. А. Бем указывает на некоторые параллели между «Бесами» и «Пиковой дамой», одним из интертекстуальных первоисточников «Преступления и наказания». Ср. также о параллелях между «Бесами» и «Игроком»: Бем 2001: 98—105. О параллели между двумя последними произведениями можно говорить и в связи с «игрой», в контексте которой П. Бицилли проблематизирует «Исповедь Ставрогина» (Бицилли 1946: 38). Л. Силард отождествляет «ключевое сочетание *играть роль*» как «выделенный зачин романа» (Силард 1983: 142; см.: Там же: 139—144; весь контекст проблемы театрализации: Там же: *passim*).

через фигуру Марфы Петровны, охватывающую сложную мотивировочную линию от удара через раскаяние до смертельной изби-
тости.

Акт смертельного избиения (убиения) самим Раскольниковым реализуется в убийстве старухи. Как ни старается герой, ему не удается «не замараться текущею кровью» [63/27]. *Лужей крови* Раскольников запачкан в романе дважды¹⁰⁷: при убийстве процентщицы и в эпизоде смерти Мармеладова: «А как вы, однако ж, кровью замочились, — заметил Никодим Фомич, разглядев при свете фонаря несколько свежих пятен на жилете Раскольникова. — Да, замочился... я весь в крови! проговорил с каким-то особенным видом Раскольников, затем улыбнулся, кивнул головой и пошел вниз по лестнице» [145/43]. После этого следует описание того, как героем овладевает «ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни» [ср. 146/2] — ощущение, похожее на то, что испытывает приговоренный к смертной казни, «которому вдруг и неожиданно объявляют прощение» [146/4]. Таким образом, тематическое окружение *окровавленности* Раскольникова (ощущение героем собственного высвобождения после того, как заметили его запачканность кровью), выявляет двойную референтность мотива: он отсылает к убийству старухи, но в той же мере и к смерти Мармеладова — описания этих сцен связывает в данном отношении фигура Раскольникова.

Вслед за смертью Мармеладова, — маркированно проецированной на фигуру Раскольникова¹⁰⁸, — вернемся к сценам умирания его супруги, Катерины Ивановны. В них не только *кровь* оказывается связующим звеном с описанием смерти ее мужа («Разбилась в кровь! <...> кровь, обогрившая мостовую, хлынула из ее груди горлом»; ср. также: «хлынет этак кровь и задавит» [332/24], «кровотечение еще продолжалось» [332/33], «кровь еще покрывала ее иссохшие губы» [333/8]). Как «кровотечение» ассоциируется с «кровопролитием» через «кровопроливцев», упомянутых при обсуждении статьи Раскольникова (200/8, см. еще в теории Раскольникова: «перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь», 200/35), так глагольный атрибут крови «хлынет/хлынула» подводит к слезам Раскольникова по ходу его «скорбного шествия» [406/8]: «Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы» [405/33]. С другой стороны, хлынувшая по *мостовой* кровь «задавит» Катерину Ивановну, как и

¹⁰⁷ О разных реализациях мотива *кровь* и о его связи с мотивами *влаги* см.: Сыркин 2001: 18—19.

¹⁰⁸ Ср. толкование К. Онаша, согласно которому «Смерть Мармеладова сигнализирует о внутреннем духовном рождении нового человека Раскольникова» (Onasch 1974: 108).

Мармеладов «раздавлен», а потом колесо его и «тащило, вертя, шагов тридцать *по мостовой*» [142/33]. Причина гибели Мармеладова — удар копыта; так и Катерина Ивановна «разбилась в кровь», кровь хлынула *из груди* — у Мармеладова «*грудь* была исковеркана, измята и истерзана» [142/29], желтовато-черное пятно смертельного удара у него как раз «с левой стороны, на самом сердце» [142/30]. Разные этапы смертного пути Катерины Ивановны тоже мотивированы страданием сердца, горемычной долей персонажа, что получает специальную тематизацию в форме мотива *сердце* в тех интертекстах, которые зарождаются по следам слов песен, которые она поет. Невыносимое страдание сердца в сцене смерти Катерины Ивановны, согласно логике событийного сюжета ее жизни, объясняется тем, что она полностью осознает тяжесть той участи, которая выпала на долю Сони: «Соня: что теперь есть-то, скажи? Довольно мы тебя истерзали, не хочу больше!» [329/19]; «теперь я этих сама кормить буду, никому не поклонюсь! Довольно мы ее мучили! (Она указала на Соню)» [329/46]; «Она с страданием посмотрела на нее» [333/12] (ср. Мармеладова в момент смерти: «бесконечное страдание изобразилось в лицо его. — Соня! Дочь! Прости!», 145/12).

Не случайно приведены в определенный смысловой ряд такие упоминания *крови*, которые приводят к мотиву «общего» *платка* Катерины Ивановны и Сони. В сцене смерти Мармеладова — как указывалось — Раскольников «замочился... <...> весь в крови» [145/46]. Двоякая референтность окровавленности героя (ср. его метавербальное признание в том, что он в крови: «проговорил с каким-то особенным видом Раскольников, затем улыбнулся, кивнул головой и пошел вниз по лестнице», 145/46) именно по отношению к смерти Мармеладова метафоризирует сообщение «перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь» (смерть Мармеладова, по семантической логике изложения, мотивирована дурным кругом тех же перешагиваний человеческих границ, как и при убийстве старухи). Так в метафорическом плане в смерти Мармеладова Раскольников сталкивается с онтологической природой собственного преступления. В то же время указывается на подобное раскольниковской окровавленности состояние Катерины Ивановны, у которой «платок был весь в крови...» [144/36]: платок, в который чахоточная женщина «отхаркнулась», «с болью придерживая другой рукой грудь» [144/34]. Само слово «платок» отсылает к сцене первого выхода Сони на улицу¹⁰⁹: вернувшись «прямо к Катерине Ивановне, и на стол перед ней тридцать целковых молча выложила¹¹⁰. Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий

такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом к стенке, только плечики да тело все вздрагивают...» [17/30]; ср. «Сонечка встала, надела платочек <...> и с квартиры отправилась» [17/28]. Тематизация *общности платка* в семье Мармеладовых, символизирующей горемычную судьбу, разделенную всеми членами семьи, метафорически обозначает и мотивировочную обоснованность, заложенную в поэтическом изображении указанной судьбы. Таким образом, окровавленность Катерины Ивановны при умирающем муже выпукло выдает мотив *платок весь в крови*, и к нему примыкает желтовато-черное пятно смертельного удара Мармеладову «с левой стороны, на самом сердце» и «бесконечное страдание» отца при виде своей родной дочери, «приниженной и убитой» [145/8]. В семантической фигуре *платка в крови* недвусмысленно обозначена потеря девственности Соней на улице, но в то же время лишней раз раскрывается и смысл этой потери в мотивировочном ряду действий (ср. восклицание Катерины Ивановны, увидевшей труп мужа: «Добился своего!», 145/17, перекликающееся с обозначением «проституции» Сони, которой мужчины хотят «добиться»), с одной стороны, и указывается процесс осознания этого смысла самими персонажами, с другой.

Платок весь в крови в рамках семантической фигуры Катерины Ивановны в сцене смерти Мармеладова подводит к мармеладовскому рассказу о том, как после первого возвращения Сони с улицы Катерина Ивановна «также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла, ноги ей целовала, встать не хотела, а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с» [17/38]. Мармеладов в своем рассказе рефлектирует собственное *дармоедство*¹¹¹ и разницу между его собственным жестом и состраданием

¹⁰⁹ Связь трех эпизодов, в которых фигурирует семейная шаль — «драдедамовый платок» — укутывающая «Соню после позора», драпирующая Катерину Ивановну, когда она выходит на улицу плясать, и накинута на голову Сони при скорбном шествии Раскольниковца см.: Гроссман 1959: 409. О том, что, на наш взгляд, мотив *платок/шаль* не является неподвижным символом «страданий и унижений человека» (Там же), а имеет динамичное семантическое развитие в романе см. ниже. В свете развития мотива обнаруживается еще один аспект функции появления «зеленого платка» [421/19] Сони в Эпilogue, который Т. А. Касаткина интерпретирует в его связи с образом Богородицы (Касаткина 1995: 21—22).

¹¹⁰ См. тот же *клад*, связанный с *ложными деньгами* (*ложными выходами*) в слове «выложила», как и в «закладе» старушонки и не в последнюю очередь в сцене со «сложенным» «кредитным билетом» (компрометация Сони Лужиным) [304/25].

Катерины Ивановны. Смерть отца в объятиях дочери обнаруживает последнюю фазу прозрения героя, выявляя его самоосуждение и сочувствие к страданиям сострадающей ему дочери. Здесь реализуется, с некоторой трансформацией, предвещенный в мармеладовской модели *воскресения* выход (*выход*²) героя из ложного *выхода*¹: «он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо с лицом наземь; бросились поднимать его, положили, но он уже отходил. Соня слабо вскрикнула, подбежала, обняла его и так и замерла в этом объятии. Он умер у нее в руках» [145/12]. Сообщение, вводящее в процитированный сегмент, и окончание последнего семантически обрамляет описание смерти: «— Соня! Дочь! *Прости!* — крикнул он <...> — *Добился своего!* — крикнула Катерина Ивановна, увидав труп мужа, — ну, что теперь делать! Чем я похороню его! А чем их-то завтра чем накормлю?» [145/12]. В семантическом континууме то, чего Мармеладов «добился», — это превращение внешнего удара во внутренний в форме самоосуждения, что фиксируется и через его старание «приподняться»: «с ужасом указывая глазами на дверь, где стояла дочь, и усиливаясь *приподняться*» [145/2].

Состояние *лежать на земле*¹¹², в противоположность сцене первого выхода Сони на улицу, когда отец «лежал пьяненькой», является последствием как раз этого жеста *попытки приподняться*, в результате которого протягивающий руку к дочери Мармеладов «сорвался и грохнулся с дивана [в «кровати», в «постельке» в свое время лежала дрожащая Соня, а потом с Катериной Ивановной «так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе». — К. К.], прямо лицом наземь» — тогда «бросились поднимать его, положили» [145/13]. Так раскаяние умирающего отца в своей вине тем, что он сам просит прощения у дочери «убитой» (в противовес официальной исповеди, которая «длилась очень недолго» и чей конец явно отмечен: «Исповедь и причащение кончились», 143/5, 47), в ходе сюжетного развития изучаемых двух обратно-симметричных сцен явно противопоставляется предыдущему атрибуту Мармеладова. Тогдашнее обособление мужа и отца от жены и родной дочери, обнимающихся «обе... обе...», в сцене смерти перевоплощается в особое действие: «убитая» «несчастной слабостью» [145/26] Мармеладова, Соня, обнимая своего отца, замирает, а он как раз и при этом *замирании* родной дочери, сменяющем ее «убитость» жестом выхода из изоляции, «умер у нее в

¹¹¹ Ср. *драдедамовый* зеленый платок, под которым лежит Соня, и Мармеладова-дармодея, в это время лежащего пьяненьким [17/12]. О мотиве *даром ест хлеб* и выделение его контекста см.: Szekeres 2002: 159—160; Секереш 2002: 152—153.

¹¹² Мотив этот соотносится с поклоном Раскольникову земле. О значении *земли* см.: Chirkov 1974: 67 (ср. Чирков 1969).

руках» [145/16]. Таким образом смерть, на глазах читателя преобразовывающаяся в усилие героя «встать», согласно предвещающей *воскресение* мармеладовской модели, перерастает в такое душевное действие, в котором «убитая» Соня «замирает», чем и атрибут ее фигуры, *убитость*, начинает вычеркиваться, т. е. начинается ее воскресение (тогда понятие *оба* [обе] включает в себя образы отца и родной дочери, от которой Мармеладов в совсем новом смысле «добился своего»).

С другой стороны, фигура Катерины Ивановны резко отмежевывается от Сонечкиной фигуры тем, что она как будто эксплицитно отказывает мужу в прощении, что и получает весомую тематизацию в тексте: «— Простить бы надо в предсмертный час, а это грех, сударыня, таковые чувства большой грех! <...> — Эх, батюшка! Слова да слова одни! Простить! Вот он пришел бы сегодня пьяный <...> Так чего уж тут про прощение говорить! И то простила!» [144/20]. Последнее высказывание жены («И то простила!») оттеняет ее позицию, связывая прощение с фактом участия в той форме жизни, к которой слабый пьяница принуждает жену. Эмблемой последствий этой жизни сама Катерина Ивановна представляет «платок в крови»: «И то простила! Глубокий, страшный кашель прервал ее слова. Она отхаркнулась в платок и *сунула его напоказ священнику*, с болью придерживая другой рукой грудь. Платок был весь в крови... Священник поник головой и не сказал ничего» [144/33]. То, что прекращается здесь, — это *слова героев о прощении*, причем это прекращение двойное. Прерываются слова Катерины Ивановны — остается платок в крови «напоказ», эмблема совместного страдания жены Мармеладова и ее падчерицы; увидав платок, сам священник, говорящий об отсутствии прощения как о грехе, умолкает, «поник головой и не сказал ничего» (следует вспомнить и безмолвную Соню после первого ее выхода на улицу, когда «тридцать целковых *молча* выложила. *Ни словечка при этом не вымолвила*», и также жест понимания Катерины Ивановны, которая «так же *ни слова не говоря*, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла»). Двойным прекращением слов Катерины Ивановны и священника, то есть определенного типа смолканием (ср. прежний ожесточенный вопрос Сони и уговаривание ее Катериной Ивановной выйти на улицу — «А что ж, — отвечает Катерина Ивановна, в пересмешку, — чего беречь? Эко сокровище!» [17/20] —, а потом их *молчание*) мотивируются жесткие, на первый взгляд, слова женщины, не позволяющие мужу просить у нее прощения: «Ему все хотелось что-то ей сказать; он было и начал, с усилием шевеля языком и неясно выговаривая слова, но Катерина Ивановна, понявшая, что он хочет просить у

нее прощения, тотчас же повелительно крикнула на него: — *Молчи-и-и!* Не надо!.. Знаю, что хочешь сказать!.. — И больной умолк; но <...>» [144/40]. Сцену, в которой фиксируется, с одной стороны, *приказание молчать*, а с другой, *само смолкание*, прерывает вход Сони в комнату. Она же разрешает отцу высказать слова раскаяния, ей адресованные. В этом смысле Соня дает отцу «добиться своего».

Такая яркая соотнесенность двух изучаемых сцен — изображения обстоятельств и последствий первого выхода Сони на улицу и смерти Мармеладова — в фигурах самих Мармеладова и Сони выделяет выясненные выше элементы трансформированной реализации воскресения, предвещенного мармеладовской моделью. Встраивается в этот ряд и Катерина Ивановна, как будто бы не прощающая мужу, которому уже «и то простила!» Из сделанного нами разбора следуют два вывода. Во-первых, *молчание, тишина*, энигматичность которых Раскольников, призванный сказать «новое слово», так старательно пытается расшифровать в своем третьем сновидении, в тексте «Преступления и наказания» также имеют свое семантически-сюжетное развертывание: указаны важные моменты в романе, когда персонажи (как тихие, так и наносящие удары) умолкают, и процесс получает обратное развитие, когда они же выговаривают свои «новые слова» о себе и о мире (см. позже суждение Сони о себе и самоосуждение Катерины Ивановны). Таким примером служит указанный сон Раскольникова, в котором он превращает тишину кротких и жестоких (самого себя) в образные звук и слово. При этом процессе (и на его фоне) смысл тишины и молчания заметно преобразовывается. Так будет молчать ранее «убитая» Соня, бессловесно замирая в объятиях умирающего отца. Во-вторых, трансформированная реализация мармеладовской модели при начальных шагах воскресения Сони и при окончании воскресения Мармеладова — оба воскресения с доминантным семантическим присутствием фигуры Катерины Ивановны — обращает внимание, с одной стороны, на релевантность мармеладовской модели *воскресения* с образом его жены, а с другой, на сцену ее смерти. Между двумя эпизодами (рассказом мужа о жене и описанием ее смерти), как мы видели, стоит сцена смерти самого Мармеладова, из которой нарративно вычеркивается осознание Катериной Ивановной истинного поэтического смысла своего жизненно-эмблематического показа «платка в крови». Хотя «платок» отсылает к общему страдальческому платку всех членов семьи, в первую очередь Катерины Ивановны и Сони, и тем заново обозначает сострадание женщины к участи Сони, в сцене смерти Мармеладова Катерина Ивановна (пожертвовавшая Соней, не родной доче-

рю, ради жизни родных детей) еще вовсе не считает необходимым признать свой долг Соне. Нарративный пробел, выявляющийся в отсутствии описания реакции Катерины Ивановны на раскаяние мужа перед Соней, а также употребление ею выражения «добился своего» в смысле, полностью отличающемся от поэтически реконструированного в тексте, выводят на первый план заключительные слова мармеладовского рассказа: «И прострет к нему руке свои, и мы припадем... и заплачем... и все поймем! Тогда все поймем!.. и все поймут... и Катерина Ивановна ... и она поймет...».

Субъектом жеста «простирая руки» в сцене смерти Мармеладова является умирающий отец, имеющий возможность высказать свое *всепонимание* только своей родной дочери. А Катерина Ивановна остается, в определенном смысле, непонимающей. Она еще не все и не полностью понимает. В понимании героини «платок в крови» служит в первую очередь эмблемой ее собственного страдания. Поэтически-сюжетное развитие сцен и их мотивов, тем не менее, усиливает значение окровавленности Катерины Ивановны Сонечкиной судьбой, что подтверждается упоминанием, что той же «кровью» (через умирающего Мармеладова) замаран Раскольников, проливший кровь старухи. На этом фоне проглядывают три основных момента в изображении смерти Катерины Ивановны: уже упомянутая *кровь*, «грудь» (метонимия *сердца*), примыкающая к «губам», к «горлу», а более конкретно к *словам* героини, в которых звучит новое *самоосуждение*. Оно уравнивает прежнее отсутствие словесного выражения ее ответственности за участь Сони (цепочка *кровь—сердце—самоосуждающее слово* явно рифмуется с признаками смерти Мармеладова). Тему ответственности сигнализирует мотив *драдедамовой шали* [328/17], в которой женщина отправляется в путь, чтобы «найти справедливость» [311/24] и «правды искать» [312/34]. Повторяется также много иных компонентов сцены смерти Мармеладова. Определяется фигура Катерины Ивановны по своему отношению к Соне: «Она со страданием посмотрела на нее». Ее «иссохшие», кровью замоченные губы сообщают самоосуждение, адресованное Соне: «*Иссосали мы тебя, Соня...*» (Метафорическое прочтение происходит на двух иерархизированных уровнях: первым шагом, в определенных метафорических переносах, иссохшие, покрытые кровью губы, т. е. несчастье Катерины Ивановны, семантизируют иссохшую судьбу Сони с платком «в крови»; вторым шагом, те же губы из знака смерти перерастают в локус зарождения жизни через обновленные слова самоосуждения — в свете общности судеб двух женщин более позднее появление самоосуждающих слов самой Сони кажется предвещенным здесь). Катерина Ивановна так же, как в соответствующей сцене Марме-

ладов, «усиливалась приподняться» [333/39], потом, аналогично тому, как в сцене смерти Мармеладова другие «бросились поднимать его» [145/14], «ее опять приподняли» [334/8], затем, как раньше ее муж, она «грохнулась головой» [334/10], на этот раз на подушку. Соня тоже повторяет свой жест, который прежде был отнесен к отцу: она «упала на ее труп, *обхватила его руками и так и замерла*, прильнув головой к иссохшей груди покойницы» [334/16]. Она заново «замирает» в объятиях *родителя* (в метафорическом толковании в этот момент Катерина Ивановна для Сони уже *истинная родная мать*). Явное поэтическое развитие *пути к воскресению* персонажей в рамках связи двух сцен (смерти Мармеладова и Катерины Ивановны), отсылающих к рассказу Мармеладова в кабаке (со своей стороны значительно способствующему семантической мотивации убийства), подчеркивается и другим сигналом. Когда Катерина Ивановна «выбежала на улицу» [311/23] (*выход1* ⇔ *выход2*) «найти справедливость», она *накинула* «на голову тот самый зеленый драдедамовый платок, о котором упоминал в своем рассказе покойный Мармеладов» [311/19].

Нельзя забывать, что «скорбное шествие» Раскольниковова, сопровождаемое Соней Мармеладовой, будет происходить под семантической тенью того же платка, ведь когда Раскольников отправляется в путь, то почти дословно повторяется тот же сигнал: «Соня схватила свой платок и *накинула его на голову*. Это был *зеленый драдедамовый платок*, вероятно *тот самый*, про который упоминал тогда *Мармеладов*, “фамильный”. У Раскольниковова мелькнула об этом мысль, но он не спросил» [404/6]. Шествие Катерины Ивановны и шествие Раскольниковова и во многих других аспектах напоминают друг друга (ср., напр., мотив *хлынуть*) — например, в том, что оба действия подчеркивают свою связь с первым сном героя о клячонке¹¹³, и через образ «пьяненьких» маркированным образом соотносятся с рассказом Мармеладова. В описании шествия Катерины Ивановны имеется не такой заметный, но тоже явный сигнал отсылки к мармеладовскому рассказу: упоминание песни «Хуторок»¹¹⁴. В распивочной вдруг «раздались у входа зву-

¹¹³ Ср. у Катерины Ивановны уже упомянутое употребление слова «кляча», а у Раскольниковова мотив «нахлестаться». Насмешливая реакция прохожего, реагирующего на жест Раскольниковова, относит действие героя к образу пьяного Мармеладова: «Ишь *нахлестался!* — заметил подле него один парень. Раздался смех» [405/38]. Другое значение корня глагола «хлестать» напоминает об *ударе*, в семантической системе текста неотделимом от *осуждения*. При этом «хлестать» непосредственно указывает на первый сон Раскольниковова о кобыленке, в котором, между прочим, кнутом ударяют (хлещут) лошадь и в котором начинается процесс самотворения героя.

ки нанятой шарманки и детский, надтреснутый семилетний голосок, певший «Хуторок» [18/33]. Мармеладов ощущает «шум», но не обращая внимания на песню, все более и более хмелея, продолжает *свой* рассказ. При шествии Катерины Ивановны «Хуторок» тоже определяется как *не своя* песня: «Леня знает «Хуторок»... Только все «Хуторок» да «Хуторок», а все-то его поют! Мы должны спеть что-нибудь гораздо более благородное...» [330/18]. В рамках упомянутых аналогий мотивов и принципа конструирования семантически чрезвычайно близких сцен шествий Катерины Ивановны и Раскольникова реконструированный мотив *не своя песня* — не *свое слово* напластовывается и на скорбное шествие главного героя романа. Тем более, что путь Раскольникова к раскаянию в поэтическом мире романа однозначно встраивается (как уже неоднократно отмечалось в критической литературе) в контекст истории воскресения Лазаря из Евангелия от Луки (16: 19—31)¹¹⁵. Сигналом образа Лазаря (для поэтической интерпретации: сигналом интертекста «Воскресение Лазаря») является замечание Раскольникова, произнесенное в мыслях, что ему «тоже надо *Лазаря петь*» Порфирию [189/46].

Обнаружив семантически-сюжетные сцепления мармеладовского рассказа, сцен смерти Мармеладова и Катерины Ивановны, а также скорбного шествия самого Раскольникова, далее мы ограничимся лишь выяснением поэтического смысла *своей песни, своего слова*. Он — как указывалось — подчеркивается упоминанием песни «Хуторок» и втягиванием скорбного шествия Раскольникова в мотивный контекст *петь свою песню* через образ воскресшего Лазаря. Поэтому необходимо, хотя бы бегло, обратиться к тем песням, из которых Катерина Ивановна — сменяя Соню, уже сама, со своими родными выходящая на улицу — выбирает *свою собственную песню*. Очевидно, что семантические рамки мотива сказать «новое», т. е. *свое собственное слово*, выстраиваются главным образом через фигуру Раскольникова. Тем не менее, содержание этого *собственного слова* в форме *песни*, восходящей к мармеладовскому рассказу через мотив «Хуторок» (ср. *отказ от выбора этой песни*), приобретает детальную семантизацию как раз в тех интертекстах, которые создаются в сцене пения Катерины Ивановны на улице. Прежде чем очертить контуры интертекстуальной поэтики этой семантизации, мы коротко остановимся на толковании *функции* евангельского интертекста истории воскресения Лазаря, ограничиваясь постановкой вопроса, как этот интертекст конструирует семантическую фигуру главного героя романа, Раскольникова.

Обратим внимание на то, что стадии *danse macabre* Катерины

¹¹⁴ Ivanits 2002: 352.

¹¹⁵ См., напр.: Там же.

Ивановны^{115a} семантически приводят к «скорбному шествию» Раскольникова к покаянию, к интегрирующему земному поклону. Описание этого поклона мобилизует три выделенных мотива мармеладовской модели *воскресения* — *плакать*, *припасть* и *понять*: «Все разом в нем размягчилось, и *хлынули слезы*. Как стоял, так и *упал он на землю*... Он стал на колени <...> *поклонился до земли* <...> Он встал и *поклонился* в другой раз» [405/33]. В отличие от первых двух названных мотивов, *понимание* выказывается опосредствованно, в форме насмешливой ссылки на Иерусалим: «Это он в Иерусалим идет, братцы <...> — прибавил какой-то пьяненький из мещан» [405/40]. Раньше относительно Иерусалима у Раскольникова допытывается Порфирий, задавая ему тот же вопрос, как и насчет истории воскресения Лазаря: «— Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим? — Верую <...> — И-и в воскресение Лазаря веруете? — Ве-верую <...> — *Буквально* веруете? — *Буквально*» [201/5]¹¹⁶.

Прямую ссылку на историю Лазаря в изображении шествия Раскольникова нам следует учесть не только потому, что она выдвигает на первый план отсутствующий мотив мармеладовской модели, *понимание*. Важно вспомнить и то, что именно в контексте истории Лазаря появляется первый раз в романе поклон Раскольникова: «Вдруг он весь быстро *наклонился* и, *припав* к полу, поцеловал ее ногу» [246/33]¹¹⁷. Инициатором поклона выступает сам Раскольников, Соня лишь возвращает ему его собственный жест, когда, после его признания, она «*бросилась* <...> перед ним *на колени* <...> вскочив с колен, *бросилась* ему на шею, обняла его и крепко-крепко сжала его руками» [316/20]. Происходит это тогда, когда Соня уже сама понимает, почему у нее общая дорога с Раскольниковым¹¹⁸. Поклонившись Соне,

^{115a} О «танце смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» см.: Сливкин 2003.

¹¹⁶ Ср.: «Три вопроса Порфирия к Раскольникову о его вере (особенно о том, верит ли он «буквально» [201] в воскресение Лазаря), на которые сразу же, без размышления, дается Раскольниковым положительный ответ, могут восприниматься почти как инверсия отречения Петра от Иисуса (Мф. 26, 72–74)» (Stelleman 2003: 283). Ср. противопоставление глаголов «верить» и «веровать» относительно изучаемого места в работе: Миджиферджян 1987: 73.

¹¹⁷ Возникает ассоциация с Чистым Четвергом, когда Иисус омыл ноги своим ученикам-Апостолам. Ср. и другие варианты *целования низкого пространства*. Мотив интегрируется в семантический ряд, в котором наблюдается развитие его символического сюжета. Этим совсем отодвигается на задний план та «риторичность» жеста Раскольникова, которую И. Анненский (1909) оценивает отрицательно, как «ненужную риторичность Раскольникова, когда он, нагнувшись к ногам Сонечки Мармеладовой и целуя их, поклоняется всему человеческому страданию» (Анненский: 1988б: 639).

он дает следующее общеизвестное объяснение: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» [246/40]. Герой здесь встречается с Соней уже после трех сновидений, выяснивших для него, что убийством старухи он убил «самого себя», замыкая себя в страдающий мир смерти. Таким образом, с полным правом можно предположить, что «страдание» в устах Раскольникова здесь включает в себя и его *собственное страдальческое переживание*. Именно в этом семантическом моменте улавливается модификация мармеладовской схемы *воскресения*: самоосуждение здесь интегрирует сочувствие к внешнему миру, куда уже полностью вошел и сострадающий субъект, сам Раскольников. Герой приходит к возможности включить себя как в общество тех, кого следует осуждать, — ведь они поддерживают принцип (само)разрушения/удара (он таким же образом осуждает напрасный грех Сони, как и оценивает собственный бунт жестом самоосуждения: «Пойдем вместе... Я пришел к тебе. Мы вместе *прокляты*¹¹⁹, вместе и пойдем! <...> Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить», 252/13), — в такой же мере и в общество тех, чьим страданиям он сочувствует, в том числе и своему собственному страданию. Вместо деления мира на «обыкновенных» и «необыкновенных», о неправильности которого Раскольников высказывается уже во время обсуждения своей статьи с Порфирием («Что же касается до моего деления людей на обыкновенных и необыкновенных, то я согласен, что оно несколько произвольно...», 200/6¹²⁰), он не только осознает возможность наличия обоих видов поведения в одном и том же лице — (само)разрушающего (с явным знаком равенства между «бунтом» и «примирением»), заслуживающего осуждения, и страдальческого, вызывающего сострадание, — но, наконец, и сам оказывается причастен к обоим¹²¹.

¹¹⁸ Ср. то, что раньше Раскольников, наклонившись перед Соней, лишь предсказал ей ее будущее понимание, подобно тому, как в модели *воскресения* мармеладовского рассказа предвещен момент полного понимания при воскресении: «Не понимаю... — прошептала Соня. — Потом поймешь» [252/26].

¹¹⁹ Ср. уже процитированное наименование убийства: «*проклятая мечта*».

¹²⁰ См.: Ковач 1985: 93.

¹²¹ Это стирание границ между бинарно противопоставленными антропологическими чертами, интеллектуальными и психологическими поведенческими стимулами *бунта* и *примирения* (при одной и той же моральной позиции доброй воли!), и также между исходным актом (само)разрушения (*внешнего удара*) и конечным результатом *страдания*, соответствует тому, что Р. Андерсон в своем мифопоэтически-психологическом исследовательском контексте улавливает в значении *синтеза дуальных противоречий*: «путем синтетизирования па-

Когда Раскольников впервые кланяется перед Соней, она еще не видела своего сна, в котором, она, подобно герою, овладела бы

радоса в новом смысле своего собственного существования» (Anderson 1986: 64—65); «в конечном итоге, подобно тому, как это происходит во многих мифах, здесь имеет место успешная интериоризация Раскольниковым этих парадоксальных противоречий. Изменчивые, противоречивые символы его собственного замешательства превращаются в элементы особого языка, которому он должен учиться, чтобы артикулировать свою идентичность» (54); «Таким образом, являющийся герой предназначен осуществить высший синтез <...>, но так, чтобы избежать подчинения власти, которую каждая из них имеет над ним» (60). Под синтезом — не в мифопоэтическом, а в романно-семантическом плане произведения Достоевского, и как раз в рамках тех поэтических сцеплений, которые складываются в текстуальной целостности произведения — следует понимать *приобретение героем новой компетенции толкования сложной взаимосвязи указанных выше бинарных противоречий в личностных человеческих началах* (см. хотя бы парадокс убийства Раскольникова в целях уменьшения [со]страдания, и затем поклон героя перед страданием, в том числе и его собственным, причиненным им самому себе убийством). Эти дуализмы проистекают не просто из противоречивости человеческой природы (как у амбивалентных персонажей, напр. у Свидригайлова или у «слабого» Мармеладова — упомянутые персонажи в этом смысле совсем не оказываются «двойниками» Раскольникова, обладающего твердым характером), но в такой же мере из объективных обстоятельств, из логики «природы своей» жизни, сказывающейся в дурном мотивировочном кругу сцепления жестов удара и сострадания, а также из их душевных и экзистенциальных последствий. В тексте с самого начала говорится об интеллектуальной (в событийной эмпирии сюжета, об онтологической) недоверности моделирования мира в бинарных оппозициях. (То, что вкладывается в уста Порфирия, — лишь чрезвычайно упрощенная тематизация несостоятельности противопоставленности «двух разрядов»: «согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет “устранять все препятствия”» [201/30]; ср. ответ Раскольникова и дальнейшее развитие полемики; о том, что в самой идее Раскольникова заложена ее деконструкция см.: Danow 1985). В романе происходит утонченное развитие непрерывной интеракции действий внутренних и внешних миров героев, поступков и их последствий для дальнейшего сложения экзистенциальных ситуаций и их личных переживаний. То, что Раскольников осознает и эмблематически выражает своим поклоном перед Соней, включает в себя также понимание страдания, вытекающего из неразрешимости, из *несинтезируемости* противоречивой природы жизни, которая сводится как раз к той дурной бесконечности, о которой, в ином аспекте, будет говорить Достоевский в своем романе «Бесы». Остановить дурную бесконечность, прервать бесконечный ряд взаимовлияния бунта и примирения, удара и терпения удара, страдания и сострадания с многочисленными вариантами их взаимосвязи, изображенными в романе, призваны те формы их рефлексирования, которые представляют собой сновидения героев, и в Эпilogue романа — *созерцание* наяву. В этих формах создается тот синтез, семантическую суть которого можно «вычитать» из романного дискурса, надстраивающегося на мифопоэтическую подкладку поэтического текста «Преступления и наказания».

способностью по-новому интерпретировать *старое слово* мира¹²². Она, уже дважды замиравшая в руках умирающих отца и Катерины Ивановны, все еще не пришла к переосмыслению истории Лазаря. К новому толкованию подводит ее Раскольников, ранее отвечавший Порфирию, что он «буквально» верует в воскресенье Лазаря. Процесс, по ходу которого Раскольников толкает Соню к переоценке ее собственной судьбы, как мы увидим далее, отражает зарождение нового толкования героем читаемого им и Соней евангельского текста: «Надо же, наконец, рассудить серьезно и прямо, а не по-детски плакать и кричать, что бог не допустит!» [252/37] (ср. с предыдущими словами Сони: «Бог, бог такого ужаса не допустит!..», 246/16). Призыв к переосмыслению (к новому рассуждению) Соней смысла собственного сострадания и сострадания бога вовлекается в контекст истории Лазаря, в которой Марфа выступает в роли, соотносимой с ролью Сони. Она безусловно и слепо верит в Иисуса: «Но и теперь знаю, что, чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог» (Ин. 11/22). Исправление Раскольниковым Сони также вызывает в памяти образ Марфы, которую Иисус неоднократно должен исправлять. Действие исправления Сони обращает внимание на смысл поучительных слов, адресованных Иисусом Марфе. Рассмотрим структуру исправлений: 1. «Иисус говорит ей: воскреснет брат твой. Марфа сказала Ему: знаю, что воскреснет в воскресенье, в последний день. Иисус сказал ей: “Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет”» (Ин. 11/23—5); 2. «Иисус говорит: отнимите камень. <...> Марфа говорит Ему: Господи! уже смердит <...> Иисус говорит ей: не сказал ли Я тебе, что, если будешь веровать, увидишь славу Божию?» (Ин. 11/39—40). Корректировка Иисуса в обоих случаях направлена на снятие дословных значений слов, преобразуемых согласно идее самотворения. Как смысл первого сообщения Иисуса (кто верит в воскресение, тот воскреснет), так и второго (кто верит, тот увидит то, во что верит), акцентирует *внутреннее творение* человеком того, что потом будет представляться как *действие бога*. Тут не трудно распознать логику модели *воскресения* в рассказе Мармеладова, и семантическую модель *воскресения*, развернутую в фигурах Мармеладова и Катерины Ивановны, а потом Сони и самого Раскольникова. В смысловом мире «Преступления и наказания» сам человек творит все, что он получает

¹²² «Слово», согласно толкованию D. K. Danow, сводится к евангельскому тексту: «Соня — к пониманию этого приходит Раскольников — находится под покровом истории, мифа, рассказа или параболы: что бы это ни означало для других, для нее это является *Словом*, беспримесной правдой и вместе с тем скрывает и защищает ее от ужаса лжи, которая, с ее точки зрения, лишь временно окружает ее» (Danow 1986: 301).

от бога, подобно тому, как в евангельском тексте, в плане прагматики действия, сам Иисус должен вызвать веру других в него, и семантически он должен выполнить функцию как воскрешающего, так и самого воскресения¹²³ (ср.: «Я есмь воскресение»). Он в одном лице (в одной семантической фигуре) является творящим и творимым. В результате такого сочетания двух семантических признаков у Иисуса в истории воскресения Лазаря сама история может интерпретироваться как нарративное предвещание последующего воскресения самого Иисуса¹²⁴. Воскрешением Лазаря Иисус начинает (продолжает) воскрешать самого себя. Раскольников, «исправляя» слова Сони — подобно тому, как Иисус вносит поправку в сообщения Марфы — обращает внимание Сони на идею самотворения. Герой, оценивающий убийство старухи как *само-разрушение*, начинает акцентировать *самотворение*. То, как Раскольников подводит Соню к переосмыслению, указывает на то, как он сам отходит все дальше и дальше от буквального верования в историю Лазаря.¹²⁵ Он не может не вырваться из той «буквальной» веры и дословной интерпретации, след которых, впрочем, читатель в действии романа не видит, но они тематизированы там, где герой говорит о своей вере Порфирию.

Выход из выхода I, из состояния мертвенности в «Преступлении и наказании», следовательно, и на указанном смысловом пласте показан как *переинтерпретирование слова*. *Выход-высвобождение* из старого, «буквального» толкования в романе соотносится с отказом от (в фигуральном смысле: с *убийством*) прежнего эпигонского *повторения внешнего удара*, т. е. *старого слова*. В указанной семантической плоскости в качестве *слова* отмечено *слово о воскресении*

¹²³ О том, как в «Преступлении и наказании» «воскресший постепенно становится воскресающим» см.: Тороп 1988: 87.

¹²⁴ О связи историй Лазаря и Христа в романе см.: Тороп 1988; в контексте образа Раскольникова см.: 90—92; см. также: Тороп 1997: 143.

¹²⁵ Суть толкования героем данного евангельского претекста романа мы видим не в отождествлении Раскольниковым себя с Лазарем (Ковач 1994: 156). *Завет*, сообщенный Ли-завет-ой, «где Раскольников находит текст аутоидентификации (*Воскресение Лазаря*)» (Там же: 151), семантически реконструируется в романе как «движущийся» текст, а его движение происходит в сознании персонажей, его толкующих и продвигающих вперед от «буквальной» его интерпретации до осознания его художественной мысли. Таким образом и интертекстуальные евангельские персонажи в «Преступлении и наказании» подвергаются романно-сюжетному преобразению. В соответствующем интертексте они не остаются статичными. При поэтическом перевоплощении персонажей романа в интертекстуальные фигуры за их символичность скрывается динамичность их развертывания — эта динамичность, в то же время, оказывается романно-сюжетным свойством воскресающих героев, в данном случае Раскольникова и Сони, интерпретирующих евангельский претекст.

Лазаря. Буквальная интерпретация слова соответствует *выходу* у Сони (с буквальной верой в чудо: «Бог не допустит»). Новое толкование Раскольниковым евангельского текста (следствие того, что книгу, которую «Лизавета принесла»¹²⁶ [249/4] Соне, Раскольников «перенес <...> к свече» [249/6]¹²⁷) Соня должна рефлексировать в своем сновидении. Там появляются не только Полечка, Катерина Ивановна и Лизавета, но и Раскольников со своим жестом поклона, и не в последнюю очередь и само «чтение *Евангелия*» [см. 253/27—31]¹²⁸. Лишь после такого сновидения, в результате интериоризации «учения» Раскольникова, Соне предоставля-

¹²⁶ О параллелизме Лизаветы и Лазаря см.: Johnson 1985: 113—114.

¹²⁷ См. дальнейшее развертывание мотива в Эпilogue: «Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря <...> *Он сам попросил его у ней* незадолго до своей болезни, и *она молча принесла ему книгу*. До сих пор он ее и не раскрывал. Он не раскрывал ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: “Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...”» [422/19]. Ср.: «Торжествует не хищный индивидуализм и не евангелие, а беззаветная любовь Сони» (Гроссман 1959: 343). Беззаветная любовь Сони соответствует *любви без букв текста, без буквального понимания Завета* при полном принятии его духа, заложенных в нем «чувств и стремлений». П. Тороп интерпретирует *приятие слова* в качестве аспекта *воскресения*.

¹²⁸ Новикова устанавливает мотивировочную связь между прозрением Сони и актом чтения Евангелия с точки зрения связующей во многих аспектах функции Сони: «Голос Сони, ее акт чтения Евангелия преобразует письменный жанр притчи <...> в речевой жанр проповеди»; так происходит толкование текста «на грани “письма” и “голоса” Сони», где «удается осуществить трудное дело софийной связи между Евангелием и Раскольниковым, между сюжетом Священной истории и земным романским сюжетом, между сакральным каноническим евангельским словом и романским бытием». Поэтому исследователь считает данную сюжетную ситуацию чтения отдельным сюжетом: «интерсюжетом», «парасюжетом» или «сверхсюжетом» (Новикова 1999: 96). Здесь нам хотелось бы обратить внимание на акт чтения не с точки зрения обоснованности им «дальнейшего сложного процесса *софийного преображения* героя» (Там же), а с точки зрения перерождения самой Сони в результате чтения евангельского текста и обсуждения его смысла с Раскольниковым. Обратим еще раз внимание на толкование П. Торопом перевоплощения персонажей «в разные литературные роли в разных эпизодах» (Тороп 1988: 89, 87), и также на то, что «ролевое поведение персонажей» (Там же: 89) может быть интерпретировано по-разному даже в рамках одного и того же эпизода. Более детальный анализ сцены чтения евангельского текста и его семантически-сюжетных разветвлений см.: Кробо 1994, специально: 190—196.

Отличающиеся, «движущиеся» интертекстуальные ролевые инкарнации персонажей сами по себе свидетельствуют о том, что в рамках целостной организации текста романа сами претексты подвергаются толкованию и перетолкованию. В этом процессе постоянной ресемантизации одного и того же претекста по ходу его сюжетного превращения в движущийся интертекст, перевоплощение персонажей в разные интертекстуальные литературные фигуры играет сигнализи-

ется возможность «наклониться к Раскольникову», — к миру, — после страшного признания героя. Мир, к которому Соня испытывает сострадание, тогда охватывает уже и ее саму: «Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!» [316/29] — говорит она Раскольникову, добавляя: «Ох, я несчастная!.. <...> *Вместе, вместе!*» [316/38]. В этот момент действия, когда Раскольникову возвращается то, что *он* создал, когда ему возвращают собственный жест самотворения¹²⁹, в романе появляется отсутствовавший прежде признак *воскресения*: *плакать*. Он совмещается с мотивом *выхода*: «две слезы *выкатились* из его глаз» [316/33]. Слезы же воскресения выступают на глазах Раскольникова, кланяющегося до земли по ходу своего скорбного шествия («Все разом в нем размягчилось, и *хлынули слезы*», 405/33), а также в Эпиллоге, когда он с любовью бросается к ногам Сони: «вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. *Он плакал* и обнимал ее колени» [421/31]. В Эпиллоге *сострадание* трансформируется в *любовь*¹³⁰, а *любовь* в структуре явных параллелизмов по семантическим признакам *выход*, *слово* и *удар* в конце романа означает такой *сон* Раскольникова, который он видит уже *наяву*. В этом «сне» он показывается как литературный персонаж, который, вопреки мнению повествователя, *уже* прошел разные этапы своего воскресения. Это воскресение так же метафорически интерпретируется самим романом, как не может быть буквальным и толкование истории Лазаря. Таким же образом следует эмблематически понимать и Новый Иерусалим, символическую цель шествия обновляющегося и душевно очищающегося Раскольникова. Интертекстуальные сигналы превращаются в эмблемы самих метафор пути Раскольникова. С другой стороны, сами интертексты, зарождающиеся в романе по указанным претекстам, наполняют содержанием поэтические аспекты этого пути.

Одним из самых любопытных интертекстуальных слоев романа является ряд «песен», из которых, как отмечалось выше, Катерина Ивановна выбирает *свою собственную*. В рамках поэтической конструкции текста перечисление песен по названиям или по некоторым их строкам, воплощает определенные стадии развер-

ряющую роль. Это перевоплощение обозначает семантически-сюжетное развитие самих романских персонажей, их преображение, прозрение. В отношении указанного прозрения Сони оказывается важным то, что она сама подвергает себя изменению при чтении евангельского текста, ср. «отождествляя себя с Марфой, она также стремится совершенствовать веру Марфы» (Johnson 1985: 120).

¹²⁹ О семантике возвращения персонажу, «само- и миротворящему», собственного жеста в романе Тургенева «Отцы и дети» см.: Кроо 1994b.

¹³⁰ Семантику *любви* в своей связанности с *живой жизнью* см. в: Ковач 1994: 146.

тивания сюжета воскресения Катерины Ивановны. Суть этого пути (принимая в расчет структуру параллелизма описаний ее шествия и скорбного шествия Раскольниковов) семантически определяется как *не петь Лазаря* (как Раскольников должен *петь Лазаря* Порфирию) и как *не петь «Хуторок»*, — последнее выступает вариантом решения Мармеладова *не слышать «Хуторок»*, — а продолжать вести *свой рассказ*. Уже говорилось о том, как в рассказе Мармеладова, весьма напоминающем повесть (легенду) о бражнике, заметно преобразовывается претекстуальный материал¹³¹. К уже сказанному добавим, что указанное Л. М. Лотман «сочетание пародийно-шутовского и патетического» в стиле легенды¹³² претерпевает резкую модификацию. Эта модификация с точки зрения модуса рассказывания проявляется в том, что «в обществе слушателей, привыкших смотреть на него [Мармеладова. — К. К.] как на забавника, и воспринимающих его речь в комическом ключе» (хотя и на эту речь «в конце концов оказывает влияние патетика»¹³³) и в пространстве самого рассказа основательно расходятся интенции говорящего и слушателей, а также модальность рассказа и его восприятия. Речь Мармеладова ни в коем случае нельзя считать шуточной. Слушатели же ориентированы на насмешливость, грубую иронию, т. е. на оспаривание трагичности содержания речи и правоты самого акта высказывания, в форме которого Мармеладов все однозначнее и однозначнее выходит из своего обычая говорить в роли «оратора» [14/42], торжественно [13/19] и витиевато [13/43]. Однако речь героя для кабачной аудитории не отмечена ничем особенным («Раздался смех и даже ругательства. Смеялись и ругались *слушавшие и не слушавшие*, так, глядя только на одну фигуру отставного чиновника», 20/40). Речь сердца, жесты страдания и беспомощной слабости Мармеладова понятны только Раскольникову, который по ходу рассказа, в роли слушателя, полностью преобразуется (проходит путь от раздражения до напряженного внимания). Мармеладов, борющийся за *свой* язык выражения *собственной истории* о своей семье и испытываемых к ней чувствах, не вступает в диалог ни со смехом, насмешкой, ругательством публики, ни с *шумом*, представленным пением «Хуторка».

В тексте «Преступления и наказания» смысл «Хуторка» обнаруживается в том ряду, в который он вложен в ходе *хождения* Катерины Ивановны по *песням*. «Хуторок» интертекстуально представлен в романе не просто как песня¹³⁴, от которой Катерина Ивановна отка-

¹³¹ См. цитированную работу: Л. М. Лотман 1974.

¹³² Там же: 290.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Ср.: Достоевский 1973 (7): 392.

зывается, а как *интертекст*, отсылающий к одноименной «русской балладе» А. В. Кольцова (1839). Подобным же образом отказывается Катерина Ивановна и от песни «Гусар на саблю опираясь» — песни «на слова стихотворения К. Н. Батюшкова “Разлука”»¹³⁵ (1815): «Не “Гусара же на саблю опираясь” петь, в самом деле» [330]. Так же, в конце концов, выпадает из круга возможных песен и «Malborough s'en va-t-en guerre»^{136–138}. А выбранный «Cinq sous», в контексте некрасовского претекста первого сна Раскольникова, в данной событийно-сюжетной ситуации служит сигналом мелодрамы Некрасова, переделанной — под названием «Материнское благословение» (1842) — из французской пьесы «Божья милость; или Новая Фаншон». Эти «песни» противопоставлены в тексте двум романсам: с одной стороны, романсу Шуберта на слова стихотворения Г. Гейне из цикла «Die Heimkehr» в книге «Buch der Lieder» (№ 63, «Du hast Diamanten un Perlen...»), с другой, К. Н. Полуфлера или А. В. Толстого на слова стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон». Некоторые строки этих двух произведений сама Катерина Ивановна — как бы в бреду — наглядно соотносит с собственной судьбой, отрывисто их декламируя. Так как в романе ясно связываются тематические сигналы *пения* и *рассказа*, «романсы» прочитываются как стихи, органически встраивающиеся в прозаическую речь персонажа, ср. соответствующие сигналы в начале высказывания «Я говорю ему» [333/25], а потом указание *пения*: «Вот бы, вот бы нам спеть! <...> Наконец, страшным, хриплым, надрывающимся голосом она начала, вскрикивая и задыхаясь на каждом слове» [333/37]. Любопытно здесь не только то, что спетые строки — это стихотворные строки Гейне и Лермонтова, но в первую очередь то, что они сами составляют единый, хоть отрывисто воспроизводимый, текст внутри прозаического высказывания Катерины Ивановны, с которым они сливаются, создавая своеобразную личную форму выражения персонажа, своеобразное его самотолкование.

Значение *пения* как особого *музыкального декламирования стихов* отодвигается на второй план¹³⁹, а его поэтический смысл ин-

¹³⁵ Все перечисляемые нами тексты отождествлены: Там же.

^{136–138} Данная песня соотносится и с именем *Наполеона*, который «перед отправлением в поход» «ее любил, по воспоминаниям современников, распевать» (Там же).

¹³⁹ Ср. указание В. П. Владимирцева на «символическое замещение целого («песенка») частью (песенная строка *Зальюсь...*)», при котором возникает «выражение-образ» для обозначения песни «Зальюсь слезьми горючими», упомянутой в «Преступлении и наказании» Разумихиным (Владимирцев 1988: 120—121). С точки зрения нашего анализа здесь важно то, что конкретное «предметное» значение «песенки» снимается за счет оформления метафорического смысла

терпретируется в первую очередь в соответствии с изначальным событийным контекстом мотива в длинной сцене умирания, с точки зрения *пляски* — т. е. *танца* Катерины Ивановны, ср.: «заставляла Полечку *петь*, а Леню и Колю *плясать*» [328/40] — понимаемой как *danse macabre*. В то же время в романе создается и более распространенный семантический контекст *пения* в форме ряда вариантов данного мотива. Элементом этого ряда, как отмечалось выше, выступает *петь Лазаря*, но в такой же мере следует учитывать и *безобразное пение толпы* в сновидении Раскольникова об убийстве клячонки, где «была такая толпа, так орали, хохотали, ругались; так безобразно и *сипло пели*» [46/16]¹⁴⁰. Благодаря такому обозначению *пения* интерпретируется как эквивалент жестов безобразности, следовательно, и как атрибут *слова безобразного*. *Безобразное пение толпы* тем более важно, что оно появляется в тексте рядом с реконструируемым мотивом *пляски* в сцене убийства кобыленки¹⁴¹. *Пение* и *пляска*, следовательно, фигурируют как переплетенные мотивы романа уже и раньше в семантическом контексте *смерти*, также, как и *петь Лазаря*, подтвержденное фигурой другого Лазаря, сильно коннотирует *смерть*. *Пение* явно примыкает к образу первого умершего мужа Катерины Ивановны, который «еще женихом певал» [333/37] романс на слова лермонтовского стихотворения «Сон», *танец* же отсылает к тем временам, эмблемой которых в памяти умирающей женщины становится образ ее первого мужа в контексте *песни* («Ах, как я любила... Я до обожания

песни, который включает в себя, в первую очередь, не общий символ, а конкретное мотивное образование самого текста «метонимически, приемом синекдохи» (Там же) указанной песни. И это же мотивное образование «Зальюсь слезьми горячими» отсылает, с одной стороны, к сюжетному мотивному ряду *слез*, а, с другой, «слезьми горячими» семантически рифмуется со смыслом и выражением «горячечных грез» Раскольникова, т. е. с мотивом *сновидения* в Эпilogue романа. Небезынтересно и то, что глагольный атрибут *залиться* непосредственно ведет к мотивным вариантам *влаги*. Ср. сочетание *плача* в более поздней культурной христианской традиции с такими вариантами *влаги*, как *вино*, *опьянение*, *кровь Христова*, *напиток*, (*питье из чаши*), *водная стихия* и т. д. (Сыркин 2001: 39). Они все имеют соответствующие оформления в «Преступлении и наказании», ср. пьянство Мармеладова, кровь жертвенности и также интенсивную жажду Раскольникова *жить* в полной мере (полная «чаша жизни»).

¹⁴⁰ Ср.: «Но вот вдруг становится очень шумно: из кабака выходят с криками, с песнями, с балалайками пьяные-препьяные большие такие мужики» [47/6]. О «функционально-художественном обращении» к фольклору отходников в «Преступлении и наказании», «в котором сложилась вполне определенная система неоднозначных символических смыслов, связанная с трактирно-лакейскими песнями и одновременно соотнесенная с судьбами и переживаниями главных героев», см.: Борисова 1996: 67; ср. подробно всю статью.

¹⁴¹ Данную реконструкцию сделала А. Секереш (рукопись).

любила этот романс, Полечка!.. знаешь, твой отец... еще *женихом невал...* О, дни!.. Вот бы, вот бы нам *спеть!*», 339/36). Другой эмблемой этих счастливых времен становится то, что Катерина Ивановна «в благородном губернском дворянском институте» воспитавшись «при выпуске с шалью *танцевала* при губернаторе и при прочих лицах, за что золотую медаль и похвальный лист получила» [15/34]. Катерина Ивановна хранит этот лист в сундуке («Медаль... ну медаль-то продали... уж давно... гм...», 15/37), ей захотелось даже хозяйке «сообщить *о счастливых минувших днях*» [15/41]. Таким образом, «счастливые минувшие дни» (ср. «О, дни!») семантически отмечены как раз мотивами *пение* и *танец* (конечно, *золотая* медаль вводит воспоминаемый период в контекст идеи *золотого времени*, в рамки метафоры *личного золотого века*¹⁴², потраченного и воспроизводимого лишь в мечтаниях [ср. Мармеладова] и в сновидениях [ср. Раскольников]). Важно здесь и то, что «хождения по песням» Катерины Ивановны наделены семантическим атрибутом *шаль*. Он отсылает не только к Сонечкиной судьбе, но и к личным «счастливым минувшим дням» мачехи, которые ей ностальгически хочется вернуть. Золотая медаль продана, остается просить милостыню, а это только «*cinq sous*», и для нищей женщины и ее родных детей это ни «Божья милость», ни истинное «материнское благословение». В этом же контексте следует интерпретировать и *пение*, и *пляску* в семантической близости *смерти*, но также и выбор песни «*Malborough s'en va-t-en guerre*». В дискурсивном континууме романа она является семантическим признаком и в то же время сигналом *наполеоновской темы*, вместе с *Египтом* в сновидении Раскольникова о трех пальмах и фигурой Мармеладова¹⁴³. Наполеоновская тема явно сочетается не только с поэтическим концептом *золотых дней* человеческой жизни (личной и всечеловеческой), но эта тема также инкорпорирует проблему их потраченности

¹⁴² Не случайно Мармеладов рассказывает о том, как он пережил «*райский день*», в продолжении которого он *мечтал* о том, как единородную дочь «от бесчестья *в лоно семьи*» *возвратит* «и многое, многое...» [19/45].

¹⁴³ В связи с параллелью образов Раскольникова и Мармеладова см. также общий мотив *Египет* во сне Раскольникова, видящего лермонтовские три пальмы, и в фигуре Мармеладова, вицмундир которого «в распивочной у Египетского моста лежит» см. у А. Секереш, работающей над анализом претекстуального фона сновидения Раскольникова об Африке (рукопись, 2004). О параллелизме лермонтовского сна героя и его сна наяву, воспроизводящего образ Авраама, см.: Perrard 1988: 151—152. Выделение, помимо прочего, мотивов *летний жар и зной*, *сад* и *фонтан* в трех местах в романе (стр. 45, 60, 391), и их связь с «лермонтовским сном» Раскольникова в контексте стихотворения Тютчева «Пошли, Господь, свою отраду...» (1854) см.: Ясенский 2000: 373—375.

и их возврата или (вос)создания (ср. «новое слово» для мира).

Наполеон—Египет—Золотые дни, таким образом, семантически закономерно хранят в себе мотивы *крушения* и *попытки преодоления крушения*¹⁴⁴. Это мотивирует присоединение к образу умирающей Катерины Ивановны сигнала наполеоновской темы и появление рядом с ним мотива «*cinq sous*» в контексте проблематизации *милостыни* и *благословения* (божьего и человеческого, причем родного — материнского, а в смысловых переносах и отцовского, и братского, и т. д.). При этом и другие претекстуальные сигналы, указывающие на «Хуторок» Кольцова и на «Разлуку» Батюшкова через песню «Гусар на саблю опираясь», еще более вовлекают наполеоновскую тему в личную романную судьбу Катерины Ивановны, связанную с ее любовью к первому мужу, который как «гусар, опирающийся на саблю», тоже был военным: «офицер пехотный» [16/1]. В контексте же этой бывшей страстной любви, для которой Катерина Ивановна «бежала из дому родительского» [16/2] (покинула бывшее *свое* в надежде создать новое), и после которой она «напрасно» вышла замуж за Мармеладова как за *не своего*, «плача и рыдая, и руки ломая»¹⁴⁵ [16/18] (ведь прежнее *свое* чувство она не забывает), ее фигура любопытно соотносится с лирическим субъектом «Разлуки» Батюшкова. Он никак не может разлучиться с той, чье имя ему «священно», напрасно скитается по миру, так как «небо *чуждое* не лечит сердца ран!»¹⁴⁶. Как лирического героя стихотворения, так же и Катерину Ивановну «всюду мысль преследует одна / О милой, сердцу незабвенной» — ср. слова Мармеладова, который рад, что она «в воображениях своих зрит себя когда-то счастливой...» [16/7] (тематический мотив «напрасность» фигурирует в стихотворении Батюшкова четыре раза). «Хуторок» Кольцова совсем в другом жанровом ключе разворачивает тему любви, завершающейся трагической смертью. С точки зрения мотивной структуры кольцовского претекста, обращают на себя внимание мотивы *плясать* и *петь*, которые в ходе их поэтического развития в стихотворении претерпевают значительное преобразование. Они в качестве собирательного мотива выполняют функцию семантической мотивации трагической развязки балла-

¹⁴⁴ Крушение золотых дней Катерины Ивановны начинается тогда, когда муж, которого она любила чрезмерно, «в картишки пустился, под суд попал, с тем и помер. Бивал он ее под конец; а она хоть и не спускала ему <...>, но до сих пор вспоминает его со слезами» [16/3].

¹⁴⁵ Чужесть Мармеладова для жены тематизируется в словах самого Мармеладова отчасти с точки зрения происхождения: «Можете судить потому, до какой степени ее бедствия доходили, что она, образованная и воспитанная и фамилии известной, за меня согласилась пойти!» [16/15].

¹⁴⁶ Стихотворение цитируется по изданию: Батюшков 1989: 186.

ды, того, почему «загорелась душа» удалого молодца и он *убил* жильцов и гостей (рыбака и купца) избы. «Ты, рыбак, пей вино! / Мне с сестрой наливай! / Если мастер *плясать*: / *Петь мы песни* давай! // <...> // И пошел с рыбаком / Купец *песни играть*, / Молодую вдову / *Обнимать, целовать*. // Не стерпел удалой, / Загорелась душа! / И — как глазом моргнуть — / Растворилась изба...»¹⁴⁷. Мастера *плясать* под *песни* играют и в любви: обнимают и целуют молодую вдову — «и с тех пор», как у ревнивого молодца душа загорелась, «в хуторке / Никого не живет; / Лишь один соловей / Громко *песни поет*...». *Пляска-песня-любовная игра с молодой вдовой* перевоплощается в одинокую песню соловья, метафорически обозначая *смерть*. Герои стихотворения Кольцова так же «выплясывают» себя в мир смерти, как и Катерина Ивановна по ходу своего *danse macabre* — она, бывшая «молодая вдова», участи которой в свое время только Мармеладов сочувствовал, предложив ей свою жизнь; она, которая все же никогда не могла забыть своего известного танца за золотую медаль (и которую «всюду мысль преследует одна / О милой[м], сердцу незабвенной[м]»).

Все четыре песни (стихотворения) в какой-то мере структурируют интертексты в «Преступлении и наказании». В их центре стоит фигура Катерины Ивановны со своим сюжетным развитием от молодости до смерти, по линии тематики *любви* / «золотого» *счастья* и *милостыни* (от конкретной *денежной поддержки*, через *сочувствие*, до *благословения* в качестве вариантов *милостыни*). Жизненная ценность событий в описанных интертекстах, воспроизводящих определенные биографические реалии персонажа, постоянно компрометируется. Как Мармеладов не дает благословения жизни Катерины Ивановны, так не дает и она сама «материнского благословения» своим детям, менее всего Соне; милостыня Мармеладова оказывается денежной мелочью («*cinq sous*»); наполеоновская аспирация (Египет — золотой танец) Катерины Ивановны оказывается лишь первым шагом на длинном пути *danse macabre*; как продана ее золотая медаль, так продана и Сонечкина девственность. Три семантически выделенные реализации *шали/платка* в романе сцепляются так, что все они примыкают к мотивам *петь* и *плясать/танцевать*¹⁴⁸; а *петь* и *плясать* проходят семантический путь от *любовной игры*, от *возможного изначального счастья* (ср. «О, те дни»), или потенциально *воссозданного счастья* (молодой вдовы вместе с Мармеладовым или вдовы в «Хуторке»), до *смерти*. Итак,

¹⁴⁷ Стихотворение цитируется по изданию: Кольцов 1955: 163—165.

¹⁴⁸ Ср.: 1. о пьяных, которые добиваются от девушек типа Сони «в платке», знаем, что «безобразно и сипло поют»; 2. танец Катерины Ивановны с шалью за золотую медаль; 3. уличная «*danse macabre*» в платке.

не только попытка забыть золотые дни — то/того, что/кто сердцу «мило»/«мил» — будет напрасной (как в «Разлуке» Батюшкова), но и само счастье, или мечта о нем напрасна. Причем крушение счастья неоднократно повторяется: проданная золотая медаль Катерины Ивановны (душевное ее сокровище) продается и у Сони. В уличной сцене мать выгоняет на улицу уже своих родных детей. В интертекстуальном прочтении все ярче и ярче выделяется сюжетное развитие напрасности и безнадежности через семантическую компрометацию мечты (в метафорическом прочтении: наполеоновской, египетской, золотой, райской; в другом своем аспекте: мечты о хрустальном дворце и т. д.), которая хотя и незабываема, но снова и снова рассыпается, не принося счастья. Такому сильному — подтвержденному переплетением интра- и интертекстуальных элементов сюжетных ходов — оформлению идеи крушения соответствует то, что Катерина Ивановна отказывается от всех перечисленных песен. Но самой последовательностью своего отказа она все ближе и ближе подходит к истинному само- и миротолкованию. Текст все заметнее отодвигает смысл пения от конкретной прагматической ситуации собрания милостыни и театрализации страдания (наконец, Катерина Ивановна останавливается на «Cinq sous», пение которой прервано не по собственному ее выбору).

По мере того, как текст явно соотносит фазы пения и умирания Катерины Ивановны со смертью Мармеладова и с судьбой Сони и Раскольниковца, явно выступают мотивы *удара* и *крови*, а фигура умирающей женщины вписывается в сюжет *превращения внешнего удара во внутренний*, в результате чего изображается порождение *нового слова* героини (ее самоосуждение по отношению к Соне)¹⁴⁹. В поэтическом описании этого процесса необходимую роль играет сплетение двух стихотворных отрывков — Гейне и Лермонтова — ведь первая строка лермонтовского «Сна» вспоминается Катериной Ивановной как продолжение текста Гейне «Du hast Diamanten und Perlen...». Причем так, что повторяемые слова Гейне становятся частью собственного высказывания Катерины Ивановны: «Du hast Diamanten und Perlen... Как дальше-то? вот бы спеть... Du hast die schönsten Augen, / Mädchen, was willst du mehr? Ну да, как не так! was willst du mehr, — выдумает же, болван!.. Ах да, вот еще: В полдневный жар, в долине Дагестана... Ах, как я любила...» [333/29]. Смысл выражения Гейне приобретает личное начало путем его вкладывания в уста Катерины Ивановны, вставки в прозаическую речь героини. Органической час-

¹⁴⁹ Это новое слово противопоставлено квази-имитации пения уличных музыкантов, которая в работе Пепарда интерпретируется как пародия (Pepard 1988: 154).

тью этой речи будет первая строка «Сна», сразу же прокомментированная ею личным воспоминанием о собственной жизни («Ах, как я любила... Я до обожания любила этот романс <...> твой отец еще женихом певал...», 333/36). Смысл «was willst du mehr?» («чего ты еще хочешь?») потом полностью актуализируется в личных переживаниях героини, что выражено уже ее собственными словами: «— Довольно!.. Пора!.. Прощай, горемыка!.. Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!» [334/9]. Идея о том, что *все кончено, хотеть больше нельзя*, лишь умереть можно, в процессе указанной личной актуализации подчеркнутой строки из стихотворения Гейне воспринимается как личный ответ на вопрос «was willst du mehr?». В смысловое пространство, обрамленное вопросом (Гейне) и ответом (Катерины Ивановны), встраивается интертекст из стихотворения «Сон», введенный словами «ах, да вот еще». Любопытно, что «was willst du mehr?» получает и другую форму рефлексии (другой «ответ»), которая относится уже к иному плану текстопорождения, общая о новом смысле цитирования после стихотворения Гейне стихотворения Лермонтова. Это, по своему дискурсивно-семантическому статусу, — метатекстуальная рефлексия о том, *что еще можно* ввести в текст в качестве стихотворного интертекста. «Ах, да вот еще» — сообщается в романе устами героини, таким образом намечается интерпретационное поле лермонтовского интертекста в рамках стихотворения Гейне, с одной стороны, а с другой, в рамках взаимосвязанной актуализации выделенного отсюда выражения (в созданном по гейневскому стихотворению интертексте) и последних слов Катерины Ивановны перед смертью. Эти предсмертные слова акцентируют самоосуждение как появление «нового слова» героини («рот раскрылся»), связывая собственное (*свое*) страдание (в жизни Катерины Ивановны) с Сонечкиным страданием и таким образом раскрывая осознание Катериной Ивановной своей личной ответственности в формировании чужой судьбы. (В духе сюжетного развертывания мотивов в романе можно сказать, что *чужая кровь* — ведь в метафорическом прочтении и Сонечкин платок «в крови» — превращается в собственное «кровотечение», 332/33). Таким образом в интертексте из стихотворения Гейне выдвигается на первый план мотив *страдания*.

У Гейне любимая женщина мучит любовника, (вопрос «was willst du mehr?» адресован лирическим героем именно ей трижды в рефренах: «Mein Liebchen, was willst du mehr?»¹⁵⁰). *Больше хотеть нечего* — как бы думает герой, ведь, как он жалуется своей любимой: «Hast du mich gequält so sehr, / Und hast mich zugrunde gerichtet». Катерина Ивановна, всегда вспоминающая о своих золотых днях («О, дни!»), читает

¹⁵⁰ См.: Heine 1972: 119.

отрывки из стихотворения, предметом которого является незаслуженное страдание, причиненное любимым человеком. А ведь когда она вспоминает первого мужа «со слезами» и Мармеладова «им корит», видя «в воображениях своих» «себя когда-то счастливой...», она и относится ко второму мужу с укорами за свои страдания, в частности, за отсутствие *счастья любви* (речь не может идти ни о чем другом, ведь первый муж был с таким же слабым характером, как и Мармеладов, он тоже потерял должность и возможность содержать семью). Стихотворение Гейне — в своем поэтическом статусе интертекста в «Преступлении и наказании» — таким образом, с полным правом могло бы быть спетым Катериной Ивановной Мармеладову (к смерти которого вся сцена со своими интертекстами семантически отсылает), ведь оно отражает суть многократно детализированного отношения (поведения и чувств) героини к своему второму мужу¹⁵¹. Семантическую рамку интертекста из «Сна» в его единстве со стихотворением Гейне дает появление нового слова Катерины Ивановны. Оно говорит уже не о ее собственном страдании, причиненном Мармеладовым, а о том страдании, которое она сама причиняла Соне (вместе с Мармеладовым, ср. раньше: «Иссосали *мы* тебя, Соня...»). Путь Катерины Ивановны прокладывается трансформацией конфликта *я — Мармеладов* в конфликт *мы (с Мармеладовым) — Соня*; промежуточным звеном можно считать общий конфликт Сони и Катерины Ивановны с Мармеладовым (отражающий жизнепонимание Катерины Ивановны) в сцене после первого выхода Сони на улицу: они вместе засыпают, а он лежит пьяненьким, т. е.: *Катерина Ивановна и Соня — Мармеладов*. Осознание и вербализация героиней («рот раскрылся») их совместной с Мармеладовым виновности перед Соней и составляет тот новый момент ее прозрения, в семантизации которого играет необходимую роль лермонтовский интертекст. В нем выделяется и интерпретируется то, что непосредственно в гейневском интертексте не присутствует, зато в самом стихотворении налицо: указание на *рефлексию в форме песни*, т. е. *художественного воспоминания*: «*Von ewigen Liedern gedichtet — / Mein Liebchen, was willst du mehr?*». Если, уже в третьем прочтении, отнести вопрос «*was willst du mehr?*» к этой *песне*, упомянутой в стихотворении Гейне, то *текстопорождение* (воспоминание в форме рефлексии «песней»/стихотворением) семантически подчеркнуто оказывается относящимся и к самому литературному персонажу романа.

¹⁵¹ Совпадение реалий поэтически-условных жизненных судеб героев романа и интертекстов наблюдается и через мотив «Heer», созвучный «военному» семантическому слою, включенному как в образ мужа, «офицера пехотного», так и в интертекстуальный образ «гусара, опирающегося на саблю» (и, конечно, в семантическую фигуру Наполеона).

Значит мотив следует интерпретировать не только в его принадлежности к метатекстуальному плану романа, а в первую очередь как признак «воскресения» умирающей Катерины Ивановны. Последняя песня, которую «вот еще» она должна спеть — на слова стихотворения «Сон». Оформленный из него интертекст призван семантически экплицировать сюжетный путь трансформации героини, прозрения ею своей совместной с Мармеладовым ответственности, т. е. путь окончательного ее сближения с Соней и мужем как *со своими родными* (тогда в смысловом мире романа Мармеладов превращается в истинного мужа, а Соня из падчерицы в родную дочь Катерины Ивановны).

Семантическая экпликация в интертексте, созданном Достоевским из «Сна», происходит так, что две роли, приписанные двум разным персонажам (лирическому герою — «я» — и Ей), и в то же время соединенные в образе лирического субъекта стихотворения, переплетаются в фигуре Катерины Ивановны. Она, по первой своей интертекстуальной персонажной роли, инкарнирует умирающего лирического героя. Она — как и он, говорящий о себе, что «с свинцом в сердце лежал недвижим я»¹⁵² и из раны «по капле крови точилась моя» — страдает от кровотечения, от «хлынувшей из <...> груди горлом крови» [см. 332/21]¹⁵³. Горло, в котором «что-то как будто клокотало» [333/24], и грудь, локус сердца и душевной боли, в то же время, сочетаются в романе в мотиве выговаривания Катериной Ивановной своей боли, своего страдания «новым словом» самоосуждения. Лермонтовский лирический герой не говорит, а спит «мертвым сном», и ему снится веселый пир, где весело разговаривают о нем все, кроме одной юной женщины: «Но, в разговор веселый не вступая, / Сидела там задумчиво одна, / И в грустный сон душа ее младая / Бог знает чем была погружена». Лежит он — как Мармеладов со «зловещим, большим» пятном «с левой стороны, на самом сердце», где «вся грудь была исковеркана, измята и истерзана» — «с свинцом в сердце». Так в изучаемом лермонтовском интертексте Катерина Ивановна, умирающая в семантической аналогии со смертью Мар-

¹⁵² Стихотворение цитируется по изданию: Лермонтов 1988: 419. В. Е. Ветловская указывает на совпадение некоторых подробностей «заключительных моментов жизни Катерины Ивановны» и мотивов стихотворения: «смерть в жару, под открытым небом, с раной в груди и льющейся из нее кровью» (Ветловская 2001: 101).

¹⁵³ Такое семантическое сходство признаков двух фигур, на наш взгляд, стирает противопоставление позиции умирающего лирического героя стихотворения и Катерины Ивановны, лежащей в комнате Сони-проститутки. О контрасте см.: Peppard 1988: 147.

меладова, приближается к смерти, и если интертекстуальная аналогия верна, то она тоже скоро будет спать «мертвым сном». В лермонтовских строках, однако, «мертвый сон» не равен глухой смерти, а оказывается формой проявления особенного воспоминания и воображения: герою снится, как любимая, погруженная в грустный сон души, видит его, умершего: «И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине той; / В его груди, дымясь, чернела рана, / И кровь лилась хладеющей струей». А к концу своего сновидения о том, как любимая видит его смерть, он, герой стихотворения, на самом деле подходит к своей кончине, к тому, что «кровь лилась хладеющей струей» из его трупа.

Основной сюжетный ход стихотворения сводится к изображению того, как лирический герой приходит к видению себя мертвым. Во временной системе лирического дискурса, в соотношении временной условности изображенной действительности во сне (видение любимой) и самого сновидения героя (когда он видит в своем «мертвом сне», что она видит его в ее «грустном сне»), путем проецирования в прошлое предвещения смерти героя взглядом извне (младой жены), герой осознает собственное умирание через чужой взгляд в сюжетном настоящем¹⁵⁴. Речь идет о сюжетном процессе дискурсивного выражения того, как герой стихотворения овладевает способностью видеть себя чужим, внешним взглядом, т. е. способностью рефлексировать самого себя, что и приводит его к высшей точке *видения самого себя*: в своей смерти (в конце «мертвого сна») собственный труп будет ему «знакомым» («знакомый труп лежал в долине той»). Узнаванием собственного трупа лирическим героем и заканчивается процесс его умирания, его продвижение от состояния, когда «по капле кровь точилась моя», до состояния, когда кровь «лилась хладеющей струей». Тем и выдает себя семантическое отмежевание «грустного сна» младой жены от «мертвого сна» героя, ведь первая наталкивается уже на труп умершего. Герой же, со своей стороны, переживает весь процесс своего умирания, включающий в себя путь от «она»-видения до «я»-видения так, что последний момент возвращения героя к себе обозначает *смерть как вершину самопонимания*, чем и переоценивается поэтический смысл «мертвого сна» в направлении апофеоза *самоощущения и самосознания*, в форме и смысле их творческого воплощения самим «Сном» Лермонтова¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Термин условный. «Сюжетное настоящее» в рамках поэтической речи лирического субъекта представляется как прошлое.

¹⁵⁵ В этом отношении приобретает значение то, что субъект лирического дискурса рассказывает обо всем указанном сюжетном процессе в прошедшем времени.

Если Катерина Ивановна по своей первичной интертекстуальной роли выступает в семантической позиции фигуры лермонтовского лежащего, раненого лирического героя («с свинцом в груди» и с *чернеющей* раной, подобно Мармеладову «с желтовато-черным пятном <...> на самом сердце»), интерпретатор интертекста не может обойтись без вопроса, налицо ли и другая, известная из претекста персонажная инкарнация лирического героя, постепенно перевоплощающегося в субъект лирического дискурса. В своем предметном воплощении такого персонажа, который выступал бы в функции удвоенного образа Катерины Ивановны, извне видевшего ее смерть, не найдется. В романе Достоевского по сравнению с лермонтовским решением гораздо более утонченно конструируется смысл такой семантической фигуры. На предметно-персонажном уровне соответствующий персонаж отсутствует, зато в данном месте романа семантически реконструируется *образ сна* в имени *Сони*, перед которой Катерина Ивановна раскаивается в собственной вине. Происходит такой же перенос тематического и сюжетного мотива *сон*, как при описании третьего сновидения Раскольникова, перед которым героиня задается вопросом о *тихах*, кротких *сонях* и лизаветах; потом сразу же появляется его собственное *сновидение*, с самым ярким его признаком *тишина*, загадку которой ему предстоит разгадать. *Сон* Катерины Ивановны приобретает смысл *нового слова самоосуждения героини* обратным, по сравнению с указанным путем (*Соня* ⇔ *сон*) перенесения атрибута *сон* на образ *Сони*. В данном месте романа явно указывается, что Катерина Ивановна в бреду: «Беспокойный бред охватывал ее более и более» [333/21], а сама мотивация выхода на улицу тоже отмечена мотивом *мечта*: «Родион Романыч, *прошла мечта!* Все нас бросили!..» [329/42]. На фоне этой мотивации в раскаянии перед *Соней* проглядывает семантическая верификация другого типа *сна* вроде сновидений Раскольникова и, с точки зрения результата самоидентификации, вроде сновидения лермонтовского героя «Сна». Такое смыслопорождение подчеркивается многократным повторением мотива *безобразное* [331/2; 331/29], что опять вводит прозрение Катерины Ивановны — проходящей свой путь от иллюзорной мечты до принятия сна-Сони как родной — в контекст сюжетной трансформации Раскольникова от *безобразной мечты* до *образного сна*. Поэтический образ сна появляется на претекстуальном фоне лермонтовского стихотворения. Его же словами говорит Катерина Ивановна о том, что приводит ее к освоению Сонечкиной кротости: «тотчас узнала *Соню*. — *Соня, Соня!* — проговорила *она кротко* и ласково <...> *Соня*, милая, и ты здесь?» [334/5]. Видение, мертвый сон, через которые лермонтовский герой сталкивается с

собственным «я», в соответствующем интертексте в романе Достоевского, таким образом, воплощается в *Соне*, однако, не в ее предметно-персонажной, а в ее семантической фигуре. Соня, как младая душа, которая, в свое время должна увидеть грустный сон о Катерине Ивановне («ей снились» как дети, так и «Катерина Ивановна, Лизавета, чтения Евангелия и он... он, с его бледным лицом, с горящими глазами...»), в изучаемой сцене «упала на ее труп» и так же замирает, обнимая ее, как и замирает, обнимая умершего родного отца «с пятном на самом сердце». Читателю этот «знакомый труп» напоминает как труп лермонтовского героя, так и труп Мармеладова — все три тесно связаны с семантической фигурой Раскольникова. В данном лермонтовском интертексте романа как раз на семантическую фигуру Раскольникова переносится мотив *огня*, ведь он знаком по сновидению Сони («он... он, с его бледным лицом, с горящими глазами...», 353/30): таким же образом в *жару* Дагестана под жгущим *солнцем* («И солнце жгло <...> И жгло меня») лермонтовский герой видит сон о «сияющем огнями вечернем пире», в результате чего он осознает собственную холодную смерть: «И кровь лилась *хладящей струей*». Интериоризация *солнца* и его жара в форме сна и приводит героя к идентификации холода собственной смерти¹⁵⁶. Так интериоризируется образ Раскольникова «с горящими глазами» во сне Сони, впоследствии замирающей два раза при смерти *родителей*. То же самое происходит в третьем сновидении Раскольникова. «Чего еще?» — спрашивает Катерина Ивановна своего мужа в сцене его смерти [142/19]. «Was willst du mehr?» — спрашивает она в сцене собственной смерти. И текст Достоевского точно отвечает на ее вопрос. Надо «рот раскрыть» своим «новым словом», как сделал это в свое время Мармеладов. Тогда замирание Сони и в изучаемом лермонтовском интертексте перевоплощается в жест самоидентификации персонажа, сновидца. В ней же, в *Соне*, в причастности Катерины Ивановны к семантической сути *Сонечкиной* фигуры, найдется отсутствующий персонаж, отражающий семантический ход развертывания лирического героя в лермонтовском стихотворении.

Как смерть Катерины Ивановны и Мармеладова, так и замирание Сони при них в то же время способствует формированию поэтического смысла воскресения Раскольникова. Раскольников появляется в сцене смерти Катерины Ивановны после того, как он уже смог «раскрыть рот» и признаться Соне в убийстве. Ему еще предстоит пройти собственное скорбное шествие, дойти до последнего момента своего воскресения в новую жизнь (таким же обра-

¹⁵⁶ Процесс аналогичен тому, как на фоне шума выделяется тишина «сонечек», «лизавет» и самого Раскольникова в третьем сне героя.

зом в евангельском тексте воскресение Лазаря предвещает *дальнейшее* воскресение Иисуса). Раскольникову хочется так пройти свой путь, чтобы никому не «петь Лазаря». Содержание такого пути уже определено воскресением Мармеладова и Катерины Ивановны. Читатель задается вопросом, адресуемым тексту романа: «Was willst du mehr?» И текст дает новый пример скорбного шествия, новый семантический образец трансформации *выход 1 — выход 2* в построении фигуры главного героя романа. Ведь его семантическая фигура, его история воскресения складывается из историй других персонажей «Преступления и наказания» как «von ewigen Liedern gedichtet». А *вечные же песни* о героях интерпретируют «вечную книгу» о человеческом воскресении. *О воскресении слова словом.*

Вечность, следовательно, в «Преступлении и наказании» — как и в других романах Достоевского — в ходе семантически-сюжетного своего развертывания претерпевает постоянную смысловую модификацию¹⁵⁷: мотив создается в смысловом окружении *смерти, жизни* и перерастания одной в другую (*воскресения*). В определенный момент после убийства Раскольников высказывает свое убеждение: «оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, *вечность*, — <...> лучше так *жить*, чем сейчас *умирать!* Только бы *жить, жить и жить!*» [123/35]. *Вечность* и *аршин* пространства затем по-другому сочетаются с идеей жизни и смерти в следующем нарративном сегменте, описывающем душевное состояние Раскольникова после его признания Соне, как раз непосредственно перед уличной сценой Катерины Ивановны: «В ней не было чего-нибудь особенного едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то *постоянным, вечным*, предчувствовались безысходные годы этой холодной мертвящей тоски, предчувствовалась *какая-то вечность на «аршине пространства»*» [327/36]. *Вечность на аршине пространства* связывается с постоянной безысходностью самой *холодной мертвящей тоски* Раскольникова. Встречаясь со Свидригайловым после смерти Катерины Ивановны, — из уст которого звучат прежние выражения Раскольникова из его разговора с Соней — герой «побледнел и похолодел» [335/5]. В интертекстуальном окружении сцены смерти, про-

¹⁵⁷ Трансформационное развитие *вечности* обосновано процессуальным развитием семантического сюжета. Это тесно связано с тем, что — как указывает Е. Дрыжакова, полемизируя с М. Бахтиным — Достоевский вытягивает событие в «становящийся ряд» (Dryzhakova 1985: 86, 88; ср. Бахтин 1979: 33). Событие, однако, подразумевает и *семантическое событие* становления и развития мотива, в частности *вечности*. Таким образом поэтический смысл *вечности*, в котором М. Бахтин улавливает принцип одновременности и сосуществования (Там же: 34), обязательно должен носить в себе память прошлого изображенного и мысленно воспроизведенного событийного мира, с одной стороны, и целой истории оформления окончательного значения *вечности* в тексте, с другой.

анализированном выше, созвучными оказываются не только описания настроения героя перед сценой смерти Катерины Ивановны и после нее: там *холодная мертвящая* тоска Раскольникова из-за постоянного чувства безысходности; здесь — герой (из образа которого уже раньше был вычеркнут атрибут *жгучий*) *бледнеет* (как и у Катерины Ивановны лицо «бледно-желтое» в момент смерти) и *холодеет*. В определении *холодного омертвления* Раскольникова возникает новая семантическая обрамленность сцены смерти Катерины Ивановны. *Холодное омертвление* связано с чувством постоянства, *вечности*. В конце сцены со Свидригайловым это постоянство (вечность, отражающаяся в повторе) проявляется в очень конкретной форме: оно вытекает из слов Свидригайлова, *буквально повторяющих* слова Раскольникова. Таким образом, *вечность* превращается в атрибут слова, как и в случае мотива «вечной книги».

Интертекстуальный контекст изучаемого места ставит Раскольникова уже в однозначную параллель с умирающим лирическим героем лермонтовского стихотворения, у которого «кровь лилась хладеющей струей». Тем более, что там, как детально было показано выше, лирический герой встречается с самим собой в форме рефлексирования своего видения чужим глазом. Достоевский тематизирует рефлексию *словом*: Свидригайлов буквально повторяет то, что Раскольников *сказал* Соне. Именно лермонтовский интертекст ориентирует прочтение на поэтическое изложение мотива *вечности* (ср. «ewigen Liedern») в развитии сюжета *трансформирования «постоянного», «вечного», «буквального» повторения старых слов*. Как хождения по песням Катерины Ивановны проходят значительную трансформацию от «петь Лазаря» до нахождения адекватной формы самовыражения, так и Раскольников будет творить новую *вечность*, уже совсем отдаленную от постоянства буквальных повторов (см. об этом слова Свидригайлова: «разве кто как-нибудь себе по книгам составит... али из летописей что-нибудь выведет», 378/42). Интерпретацию скорбного шествия героя, сливающегося воедино с возрождением его любви к Соне, как с последней ступенью хождений по мукам, на самом деле нельзя оторвать от показанного нами интра- и интертекстуальных семантических структур, по которым путь Раскольникова поставлен в параллелизм с шествием Катерины Ивановны. Как раз в этих структурах находится опровержение достоверности идеи Раскольникова о том, что его шествие будет не чем иным, как *буквальным повтором* (дурной бесконечностью) слова: «И зачем, зачем же жить после этого, зачем я иду теперь, когда сам знаю, что все это будет именно *так, как по книге, а не иначе!*» [402/4]. Он все-таки идет, хотя в этом своем действии «он был как бы сам *не свой*» [403/25], и совсем не хочет

принимать установленных символов страдания: «Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе!» [403/32]. В Иерусалим идет Раскольников совсем не по буквальной вере, а потому, что у него возникает «цельное, полное, новое ощущение», которое «каким-то припадком <...> к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего» [405/30]. Тогда хлынут слезы, и после этого он поймет «раз навсегда», что «Соня теперь с ним навеки и пойдет за ним хоть на край света, куда бы ему ни вышла судьба. Все сердце его перевернулось...» [406/10]. Мотив вечности перерастает в признак понимания («Раскольников почувствовал и понял в эту минуту, раз навсегда»), а также в атрибут любви к Соне (Соня с ним «навсегда»). Соня же носит тот же свой платок, «фамильный». Соня, которая после своего сновидения о Раскольникове и о чтении Евангелия уже совсем не та, как во время, когда пошла по желтому билету, все же, в своем платке сопровождает «все это скорбное шествие». Она, воскрешенная Раскольниковым из убеждения в том, что можно «буквально» верить в чудо, сопровождает своего друга по пути, на котором он старается избежать «старого» слова, не хочет смириться и раскаяться «именно так, как по книге, а не иначе!» Тем важнее для интерпретации шествия Раскольникова учесть выделенное в тексте появление мотива вечности как признака нового ощущения и понимания героя его любви к Соне. Тут уже ничего не «повторяется», а вырисовывается новый путь к обновлению жизни. Как раз свойством этого нового ощущения является то, что Раскольников «поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю» [405/35], жест, через который текст романа опять-таки отсылает к сцене толкования и перетолкования Раскольниковым и Соней как собственных страданий, так и истории воскресения Лазаря.

Повтор, по ходу поэтического развертывания текста, недвусмысленно представляет собой переосмысление старого знака. Повторение знака включает в себя всю историю семантического развития данного знака, это и понимается под его семантической сюжетностью. В этом духе поклон при скорбном шествии героя несет историю всех поклонов в романе, напоминая в первую очередь поклон Раскольникова перед Соней, связанный с переосмыслением истории Лазаря, и последующий жест Сони, когда она бросается перед признавшимся ей в убийстве Раскольниковым на колени. Так же испытывает Раскольников ощущение, что «все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы», как переживает подобное чувство при Соне после своего признания: «Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее. Он не

сопротивлялся ему: две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах» [316/32]. Но «фамильный» платок Сони несет и всю историю дурной бесконечности дурного мотивировочного круга сцеплений действий удара и сострадания, приведших к смерти Мармеладова и «гибели» Сони (с тем же платком). Мотив, таким образом, динамичен, в каждом его воплощении заключается целый сюжет его семантического развития. Воскрешенная Раскольниковым Соня между двумя ее «замирениями» в руках умерших *родителей*, в *своем платке* уже совсем не *та*, кем была раньше. Она способна прервать дурную вечность и передать Раскольникову любовь, с осознанием которой в герое возникает понимание, обладающее признаком *вечности* нового содержания. Как повтор в дискурсе никогда не будет «буквальным», так и ступени воскресения персонажей не будут одинаковыми, проявляющими закон вечного повтора «старого слова». «Вечная книга» перевоплощается на каждом шагу развития семантических сюжетов персонажей. А когда Раскольников в последнем предложении романа до Эпилога «повторил» свое показание, он уже давным-давно начал воскресать в ходе высказывания в романе своего «нового слова». В Эпилоге вместо «жгучего раскаяния, разбивающего его сердце» [см. 417/19] видим его субъектом «горячешных грез» [420/25], которые он постоянно припоминает, и которые, вместе со всеми его мыслями, переходят в грезы и созерцание наяву. Тогда он может увидеть стада Авраама на дальнем другом берегу. Оттуда «доносилась *песня*» [421/10]. Она «чуть слышна» [ср. 421/9], так песня ассоциируется с атрибутом «избранных» в бреде героя — они совсем не слышны, их слова и голоса «никто не слышал». Подобным образом немые и душевно соединенные «навсегда»¹⁵⁸ в любви Соня и Раскольников.

В безмолвии Сони¹⁵⁹ и Раскольникова, уподобленных неслышным избранникам в сновидении героя, распознается поэтическое оформление понятия *исихии*, определение которого из *Словаря* С. С. Хоружего¹⁶⁰ цитирует и комментирует В. Н. Топоров¹⁶¹ без ссылки на текст «Преступления и наказания»: «Исихия <...> *спокойствие, покой, мир, тишина, молчание*; также *уединение, уединен-*

¹⁵⁸ См. обратно симметрическое положение мотива «навсегда», в качестве атрибута любви Раскольникова и Сони, и мотива «никогда» (382/45), отмечающего отсутствие такой совместной любви Дуни и Свидригайлова. Ср.: Кагуакин 1974: 102.

¹⁵⁹ В статье Стеллемана изучение Эпилога по линии мотива *бессловесность* (Stelleman 2003: 286—290) в другом критическом контексте проливает свет на признак так называемого «неидеологического способа речи» (Там же: 287), который приводит к «переживающей и, в конечном итоге, *любящей жизни*, не нуждающейся в словах» (Там же: 288).

ное место». В аскетической литературе его переводят обычно как *безмолвие*, иногда — *священное* или *сердечное безмолвие* <...> то, что идет за невидимую бранью: стало быть, это — мир после войны, безмолвие и покой после шума и движения битвы»¹⁶². Топоров в своем комментарии подчеркивает идею *ухода от речи*, указывая на различие «молчания уст» и «молчания ума». Первое является «необязательным, но полезным элементом исихии» («В какой мере язык воздерживается от многоглаголения, в такой озаряется ум к различению помышлений» [слова Исаака Сирина. — *В. Т.*]), «тогда как второе составляет специфическую прерогативу Ч и с т о й М о л и т в ы <...> здесь безмолвие становится своего рода мистической бессловесностью, в которой — все слова; и Умное Делание сверхрационально преодолевает оппозицию вербального и невербального выражения (93)»¹⁶³. Следует обратить внимание и на слова Иоанна Лествичника, процитированные в том же месте Словаря: «кто преуспевает в исихии, тот не преуспевает в слове <...> он не удобоподвижен на слова»¹⁶⁴. Путем ухода от речи (молчанием уст) можно избежать того, что характеризует говорящего, который «испускает память свою [слова Диадоча Фотикийского. — *В. Т.*]»¹⁶⁵.

Исследуя мотивные определения *любви* Раскольников и Сони (точнее: завершение семантических сюжетов двух персонажей в романе), по вышеуказанным определениям исихии (в смысле духовной традиции) следует предположить, что Достоевский в многооспариваемом в критической литературе Эпilogue «Преступления и наказания» явно встраивает семантизацию *любви* в указанный религиозно-философский претекстуальный фон мистического богословия (Православной Церкви и русских сектантов-мистиков). *Любовь* связана с *уединенным берегом*, где Раскольников, в углублении своего духовного созерцания (в своих грезах наяву), не «испускает память свою», напротив, без «удободвижности на слова» возводит свою память к временам Авраама. Это и будет настоящая встреча с богом и с представленным им прошлым (ср. «здесь речь об общении с людьми, а не о бессловесном умолкании пред Неизреченным <...> Напротив, только в исихии делается н е п р е - с т а н н о й р е ч ь к Б о г у , м о л и т в а ! »¹⁶⁶). *Уединение* Раскольника в данном месте романа (мотив относится потом и

¹⁶⁰ См. Аналитический словарь исихастской антропологии. Синергия. Проблемы аскетики и мистики православия. М., 1995, 42—105.

¹⁶¹ Топоров 2003: 309—311.

¹⁶² Там же: 309. Курсивы в цитатах не наши.

¹⁶³ Там же: 310.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же.

к совместному с Соней переживанию: «Они были одни, их никто не видел», 421/29) соответствует *бессловесному общению* с Богом, с Авраамом, с *Ветхим Заветом*, а потом с Соней («Она подошла едва слышно и села с ним рядом», 421/17) и с ее миром, с *Новым Заветом*. Приходит минута, когда Раскольников может отдохнуть от своих терзаний, это, на самом деле, состояние «мира после войны, безмолвие и покой после шума». А ведь шум в «Преступлении и наказании» является эквивалентом *старого слова* мира, безобразного (со своими ругательствами, ср. «исихия — то, что идет за невидимую бранью», ср. двойной смысл брани: *война, битва; ругань*¹⁶⁷). Но в такой же мере является шум — определенным семантическим опосредованием — атрибутом *эпигонства*, в том числе и *неадекватного слова-убийства* Раскольникова. После шума приходит безмолвие исихии, «созерцания», которое переходит в совместное любовное созерцание Сони и Раскольникова, ничего не выговаривающих, лишь жестами общающихся (возникает *бессловесность*, «в которой — все слова»; полностью преодолевается оппозиция «вербального и невербального выражения (93)»¹⁶⁸). Это и есть то «сердечное безмолвие», которое воплощает совсем новую стадию в процессе поисков «нового слова» Раскольниковым. Оно соответствует *новому слову* избранного, которое в мире зловещих сновидений не может быть слышно. В отношении литературного персонажа такое *новое слово* означает его «непрестанную речь к Богу», его он сам созидает в душе, лично, и не по буквам, взятым из Писания: Раскольников не раскрывает в Эпилоге Евангелие Сони. Он принимает даже не «убеждения» любимой Сони, а лишь только («по крайней мере...», 422/29) ее *чувства* и стремления. Текст романа показывает, что новая история Раскольникова будет «непрестанной речью», разговором с Соней и Богом, с прошлым и будущим, с чувствами, сердцем, заложенными в Ветхом и в Новом Заветах. Так понимается редкий, но имеющий возможность для продления момент «перехода из одного мира в другой» [422/39].

Простор мира, указывающий, как уже говорилось, на пространственность созерцания, т. е. на свободный, креативный духовный простор самого субъекта созерцания, проецируется, таким образом, на временную ось, на длительность того сердечного слова, которое *можно и безмолвно выговорить*. Речь больше не идет о такой ситуации, «когда решено, что уж нечего говорить» [36/9]. Напротив, ничего не решается рационально («казуистически»), хотя «они хо-

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Ожегов 1977: 56.

¹⁶⁸ Топоров 2003: 310.

тели было говорить, но не могли» [421/39]. И все же, если у обоих [ср. раньше: у Дуни и у матери. — К. К.] «одно в сердце и в мыслях» [36/2], они не должны больше страдать от желания *все рассказать при полной невозможности говорить*. Их «слово» немое, — «теперь их руки не разнимались» [421/27], — что семантически приводит к *слезам и поклону* Раскольникову, уже не целующего ноги блудницы, а обнимающего ее колени. При *бесконечной* его любви акцентируется уже не *выход* слез Раскольникова (ср.: «*выкатились* из его глаз и повисли на ресницах», 316/33), а их *пребывание* в душе и в глазах Сони и Раскольникова: «*Слезы стояли* в их глазах» [421/39]. Простор любовного, сердечного созерцания, овладение даром *высказать сердце* без слов и определяется как то общение, когда «сердце одного заключало *бесконечные* источники жизни для сердца другого» [421/42]. Текст возвращается к оксюмору *закрытости незакрываемого*, кроющемуся в сакральном сюжете истории Лазаря. Заметна значительная трансформация оксюморона. Здесь уже не Иисус вызывает Лазаря (или бог вызывает блудниц и пьяненьких, как в мармеладовской модели *воскресения*), выводя его (их) из состояния заклеянности. *Выход* как *открытие узкого пространства* перерастает во *вход в бесконечность*, определяемый как *интеракция* двух человеческих душевно-духовных сфер, *двух сердец*. Однако для того, чтобы иметь возможность вступить в сферу такой бесконечности источников жизни, субъекты созерцания должны *сотворить* как свое собственное *сердце*, так и сердце другого¹⁶⁹. Таким образом, Эпилог «Преступления и наказания» своей поэтической структурированностью и активизацией русской духовной культурной традиции *мышления сердцем* (как раз путем выделения сюжета мотива *сердце*) оказывается *текстом творения*¹⁷⁰.

В изображении общения Раскольникова с прошлым имя Авраама (в контексте истории Лазаря) напоминает евангельскую притчу о богаче и нищем Лазаре¹⁷¹ и через нее также идею «петь Лазаря» из

¹⁶⁹ Так преодолевается «мрачное ощущение мучительного, *бесконечного уединения* и отчуждения» [81/40]. См. интерпретацию сегмента в другом контексте в работе: Johnson 1985: 13.

¹⁷⁰ Ср.: «Слово *сердце*, как известно, восходит к и.-евр. **k'er-dh-*, собств. — «поставить сердце на», «сердцеполагание»; второй член слова восходит к «тетическому» глаголу «ставить», «полагать», «утверждать», «учреждать» и, следовательно, входит в текст «творения»; когда значение *д* в *сердце* стерлось, идея поставления-положения была восстановлена введением в контекст сердца соответствующих глаголов (*поставить, положить* и т. п.)» (Топоров 2003: 311). Современное критическое изучение темы *сердца* в русской литературе см., напр.: Буланов 1992. Специально о Достоевском см.: Ашимбаева 1996, ср. ее же работу в: Степанян (ред.) 1996: 378—387; Бланк 2001.

самого романа. Умерший нищий в упомянутой притче [Лк. 16: 22—25] «отнесен был Ангелами на лоно Авраамово». Богач, будучи в аду увидел как раз это, «Авраама и Лазаря на лоне его», и просит милосердия у Авраама («отче Аврааме! умилосердись надо мною»), «но Авраам сказал: чадо, вспомни <...>». Авраам, таким образом, в евангельском претексте выступает как судья богача, отказывая ему в милосердии, и в то же время, принимая на свое лоно другое «чадо», бедного Лазаря. Из истории православного толкования притчи известен вопрос о том, почему «“праотец” Авраам, осуждая “богатого”, все же называет его “чадом”»¹⁷². Так же проблематизирована и работа названия «самого Авраама «отцом» со стороны богатого»¹⁷³. История толкования евангельской притчи любопытна для нас в связи с тем, что она приводит к образу бога-отца-судьи¹⁷⁴ мармеладовой модели *воскресения*, причем не исключено, что в этом месте «Преступления и наказания» Достоевский неявно подразумевает как раз этот спорный момент интерпретации¹⁷⁵. Вспомним премудрых, которые непонятливо «возглаголят»: «Господи! почто сих приемлещи?» А ведь господь принимает тех, к кому, прежде чем назвать их «свиньями», обращается ласково: «Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!» Причем, все это происходит в контексте определения отношения отца, Мармеладова, к родной дочери: «Где *дщерь*, что *отца* своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?» [21/6]¹⁷⁶. Отец-Мармеладов, пьяненький, слабенький и соромник, из-за Сони «не считал себя достойным» выйти перед господом. Ласковое обращение бога-судьи к отцу-грешнику обосновано самоосуждением отца-Мармеладова за тот грех, которым он погубил жизнь своей родной дочери. Таким образом фигура бога, в прощении которого отражается действие самоосуждения самого грешника, становится фигурой бога-отца. Здесь вырисовывается отклонение поэтического решения Достоевского как от претекста, так и от его толкований в русской культуре¹⁷⁷. В рома-

¹⁷¹ См. подробно в работе: Ivanits 2002.

¹⁷² Робинсон 1967: 142. Тут следует учесть и сочетание в «Преступлении и наказании» двух библейских фигур *отца*, «праотца» Авраама и, в метафорической литературной роли, Христа. Более подробно о семантической связи Ветхого и Нового Заветов см. ниже.

¹⁷³ Там же: 142—143.

¹⁷⁴ Об «идентичности» отца с Богом см.: Касаткина 1994: 83.

¹⁷⁵ Несмотря на то, что «здесь Мармеладов, перемешивая свободно изменяемые цитаты из Евангелия, представляет себе Христа, возвращающегося в момент Страшного Суда и прощающего даже «детей стыда» вроде него самого» (Frank 1997: 105).

¹⁷⁶ Ср.: «А где *дщерь*, что *мачехе* злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала?» [21/5]

не вопрос прощения или осуждения грешника проблематизируется не с точки зрения правоты, справедливости божественного поступка (ср. вопрос о том, почему называет Авраам богача-грешника «чадом», или о том, почему он принимает от него обращение к себе как к «отцу»). В божественном прощении, милосердии акцентируется человеческое действие и человеческое самоосуждение рассматривается как необходимое условие божественного милосердия.

В «Преступление и наказание», следовательно, входят и некоторые аспекты истории толкования евангельской притчи о бедном Лазаре, переинтерпретированные в духе смыслового мира романа. Любопытным этапом истории этого толкования является описанный в работе А. Н. Робинсона конфликт двух знаменитых интерпретаторов евангельской легенды, Симеона Полоцкого, представляющего модернизированное толкование¹⁷⁸, и Аввакума, защитника старой веры¹⁷⁹. Притча о нищем Лазаре, таким образом, входит в «Преступление и наказание» Достоевского не только в качестве *литературно-евангельского* претекста, но, через *Раскольников*, и в качестве *культурно-интерпретационного* претекста, в котором из истории толкования притчи интертекстом романа служит именно интерпретационный конфликт между идейными мирами старой и новой веры. Итак, *Раскольников* должен, не без семантической мотивации, справиться с трудностями интерпретации историй о двух Лазарях. Подчеркивание *семантики раскольниковства* происходит также в области семантизации *толкования текстов* — в старом и в новом духе. Аналогичное расщепление интерпретации в то же время происходит и в самих Евангелиях (понимаемых как связный текст), в которых *воскресение Лазаря* происходит в двух вариантах (в *Евангелии от Луки* и в *Евангелии от Иоанна*), с двумя разными персонажами, в двух событийно отличающихся историях, в которых по-разному понимаемыми «воскрешающими» божественными фигурами определяются Авраам и Иисус. *Поэтическая символика образа Лазаря, воскрешенного* в Евангелиях, имеет два толкования, и в своем романе Достоевский соединяет эти евангельские претекстовые варианты в связный интертекст. Он указывает не только варианты художественной интерпретации (оформления) одного и того же символического содержания, связанного с именем Лазаря. Присоединяясь к образу *Раскольникова*, данный связный евангельский интертекст встраивается в изображение *хода/движения героя по пути толкования евангельского текста*. Соотношение двух историй о Лазарях как нельзя лучше выявляет не буквальное, а по-

¹⁷⁷ См.: Робинсон 1967.

¹⁷⁸ Там же: 137—139.

¹⁷⁹ Там же: 140—146.

этическое значение самих евангельских текстов. А как мы знаем, Раскольников должен пройти свой путь в области интерпретации евангельского текста, отходя от *буквальной веры* в воскресение Лазаря.

Все это имеет и другие семантические последствия. Соотношение *старой и новой вер* перетолковывается как *старая и новая интерпретация текста*, интегрируя проблему отхода от *буквальной веры/интерпретации* в направлении *поэтической/символической*. Последовательная разработка в «Преступлении и наказании» этого сдвига радикально переосмысляет аксиологический аспект постановки проблемы соотношения *старого и нового*. Данное соотношение оценивается не с *этической* точки зрения, а определяется *семантически* как переход от *буквальной к поэтической* интерпретации текстов, т. е. в направлении художественного мышления¹⁸⁰. Изображаются разные модусы знакотворения и знакотолкования (в метафорической реализации: *словотворения* и *словотолкования*). Среди разных модусов определяются, уже в сугубо поэтической области словотворения, варианты смыслообразования и интерпретации по *Старому* и по *Новому Заветам*. Две истории о Лазарях выводят на первый план божественные фигуры из Ветхого и Нового Заветов. Следовательно, Достоевский формирует в романе свой «интертекст Лазаря» из евангельских претекстов, в соотношении которых маркированно сигнализирована отсылка Нового Завета к Ветхому¹⁸¹.

Воскресение человека в романах Достоевского, как это утверждает П. Тороп, «означает и переход в мир других текстов и других ценностей»¹⁸² — «другие ценности» понимаются нами в данном

¹⁸⁰ Чтобы подчеркнуть тот факт, что акцентирование наличия ветхозаветного источника *Нового Завета*, напоминание Достоевским об истории перехода от *Ветхого Завета* к *Новому* в системе *поэтического* мышления писателя приводит отнюдь не к этической оценке, стоит процитировать мысль из работы Джонсона: «Истина, которой он достигает, всегда является художественной истиной, правдой, заложенной в художественном образе, и такой тип правды редко созвучен спекулятивной истине <...> Готовые понятия слишком часто становятся затуманивающими клише, когда они применяются к искусству <...>. В качестве примера сомнительной релевантности готовых понятий к творчеству Достоевского служит применение условной идеи греха для интерпретации «Преступления и наказания»» (Johnson 1984: 14). По-другому интерпретируется проблематика преступления и нравственности в «Преступлении и наказании», напр., в работе: Фридлиндер 1965. О проблеме вины см. специально: Вет 1974, ср. Бем А. Л. Проблема вины // Достоевский. Берлин, 1938, 142—148, 167—168.

¹⁸¹ Вспомним, что русская литература в «Слове святых апостол еже от Адама в ад к Лазарю...» знает и пример сочетания образов ветхозаветных персонажей, в первую очередь Адама, как раз с новозаветным Лазарем. Пример этот тем интереснее, что в этом апокрифе воскрешенный Лазарь выступает посредником между Иисусом и Адамом. См.: Hitchcock 1979: 174—193. О проблеме «нового слова» Христа см.: Ясенский 2000: 376.

случае как *поэтические ценности*. Раскольников, перешагивая предел между текстовыми мирами, переходит в другой текст, который он *сам создает*. Как указывалось раньше, таким же образом творит он для себя и историю Лазаря, которая больше не отождествляется с текстом Сони, освоенным героем¹⁸³. Она воплощает «новый» текст Евангелия, возникающий через новое *толкование*. Старая, буквальная интерпретация Сони подвергается значительному оттенению посредством нового ее освещения Раскольниковым. На наш взгляд, нельзя исключить, что текстологическая неровность — выявленная Б. Н. Тихомировым в «Преступлении и наказании» «непоследовательность» в цитировании евангельской истории воскрешения Лазаря то по изданию 1823 г., то по изданию 1863 г.¹⁸⁴, — также вписывается в дискурсивную практику противопоставления двух текстовых версий (толкований) соответствующих частей *Нового Завета*: старой и новой версий.

Таким же образом подвергается «художественному» перевоплощению и староверческая (раскольничья) культурная коннотация *созерцания-любви* Раскольникова в Эпilogue¹⁸⁵. Для «Преступления и наказания» также справедливо то, что О. Г. Дилакторская утверждает о поэтическом мире «Хозяйки»: «Подсказанная окружающей действительностью, тема раскола и сектантства выполняет ферментирующую функцию: она организует подтекст, провоцирует символические смыслы, становится связующим звеном между современностью и историей»¹⁸⁶. Интерпретационный контекст *старой веры*, который явно налицо в характеристике *любви* Раскольникова, в плане «художественного» (*поэтического*) своего оформления семантизируется как *новое* ощущение героя. Тут важен семантический признак *новое*, но в такой же мере и то, что это *новое* по отношению к

¹⁸² Торп 1997: 123.

¹⁸³ Ср. еще раз ее своеобразное буквальное толкование Евангелия, воплощающего для нее «Слово, беспримесную правду» (Danow 1986: 301), хотя в то же время, «отождествляя себя с Марфой, она также стремится совершенствовать веру Марфы» (Johnson 1985: 120).

¹⁸⁴ Тихомиров 1996а.

¹⁸⁵ См. вышеуказанную интерпретацию понятия исихии в контексте аскетических и мистических текстов, имевших «хождение среди многочисленных религиозных сект, получивших особое распространение после Великого Раскола в 60-х годах XVII века» (Топоров 2003: 313). О связи Достоевского со староверами, раскольниками см.: Там же: 315. См. также: Дилакторская 1995: 79; см. также: Белов 1985: 205—206, 53—55, 157. О «раскольничьем» контексте ранней повести Достоевского «Хозяйка» пишет в своем глубоком исследовании О. Г. Дилакторская, подчеркивая, что «раскольничий протест по-разному оформился в разных сектах: у старообрядцев, духоборов, хлыстов, скопцов» (Дилакторская 1995: 75).

¹⁸⁶ Дилакторская 1995: 77.

евангельскому тексту определяется не как *вера* или *убеждение*, а как «чувство», «стремление» Сони. Их Раскольников старается разделить с Соней, чтобы, *не открывая Евангелие*, вспоминать *Новый Завет*, и открывая *Ветхий Завет* лишь в своей новой творческой фантазии, вспоминать века Авраама. К этому герой «Преступления и наказания» приходит после долгого пути, отправляясь от дум о «царе Горохе» в его «безобразной мечте» («болтовне»). Раскольников осваивает совсем *новую форму рефлексирования старых, ветхих текстов* всемирной гуманитарной культуры. Так на высшем уровне реализуется роли Раскольникова как «эстетического инициатора», о которой говорил еще А. Л. Пумпянский в 1922 году: «Замечательно, что инициатор всюду он, не только по построению романа, но и жизненно»¹⁸⁷. Как раз в качестве «инициатора» высказывает главный герой «Преступления и наказания» свое «новое слово» и в конце романа¹⁸⁸. Это «инициаторство» Раскольникова в семантическом мире романа приобретает оценку как *творческое начало* и как *эстетическая инициатива в области переинтерпретирования старых текстов*. Главный герой «Преступления и наказания», помимо того, что он охарактеризован как *художник* «по типу восприятия жизни» (хотя и апеллирующий к «арифметике») ¹⁸⁹, явно выступает дискурсивным оператором в конструировании поэтической семантики художественного текста романа.

В конце «Преступления и наказания», в сложном интертекстуальном контексте — когда указанное место Эпилога читается в его смысловой соотнесенности как с мармеладовской моделью *воскре-*

¹⁸⁷ Пумпянский 2000: 513—514.

¹⁸⁸ Ср. характеристику героя у Анненского (1909): «Он — *активное начало*, он дерзкий, он и на муку пойдет сам. И даже раньше, может быть, пойдет искать этого пути, чем самое преступление совершить пошел. Все ведь это внешнее и надуманное» (Анненский 1988а: 610). С такой интерпретацией внешности преступления и преступности героя по отношению к нему самому (см. «чем безобразнее, чем нелепее та тень, которая падает на человека, совершившего преступление, тем отличное от нее, тем несообразнее с нею оказывается в романе он сам» — Там же: 609, ср. 606) связано резкое противопоставление внешнего и внутреннего человека. Поэтому возникает возможность ситуации, в которой наказание в романе чуть ли не опережает преступление (Там же: 604; ср.: Ветловская 1997: 124). Подводя итог процитированному блоку идей Анненского, можно прийти к заключению, что соотношение *преступления* и по ходу романа до конца сопровождающего его (и даже предшествующего ему) *наказания* Раскольникова является сигнальным признаком противопоставления внутреннего и внешнего человека, что и выделяет поэтическую характеристику героя: то, что с начала романа до последней строки эпилога «он — *активное начало*», он инициатор. Суть всего изображенного жизненного пути Раскольникова в своей совокупности определяется как предпосылка возможности *высказать новое слово*, или, точнее, как сам акт высказывания этого слова.

¹⁸⁹ Альми 1991: 69.

сения, так и с ее претекстами — *выход* Раскольникова на берег, откуда открывается широкий вид на другой берег и на стада Авраама, интерпретируется созвучно заложенному в мармеладовской модели моменту *воскресения*. Тематический сигнал *вечности* — «точно не прошли еще века Авраама и стад его» [421/13] — в то же время предстает в совсем новом смысловом ключе. Во-первых, ветхозаветный образ связывается с определенным новозаветным его толкованием в самом претексте о воскресении (в притче о бедном Лазаре), который, со своей стороны, получает дальнейшую интерпретацию в романе Достоевского в структуре связи мармеладовской модели и *воскресения* Раскольникова здесь, в конце Эпилога. Имя Авраама, таким образом, превращается в метатекстуальный сигнал, указывающий на постоянство (вечность) интерпретации старого слова все «новым» и «новым» словом (ср., напр., ветхозаветный слой ⇔ новозаветный слой ⇔ модель Мармеладова ⇔ тексты воскресений Мармеладова, Катерины Ивановны, Сони ⇔ воскресение Раскольникова). Идея «точно не прошли еще века Авраама» как тематическая характеристика *постоянства* и *вечности* указывает и на длинный ряд *слов* и *историй*, входящих в тот пересоздающий их поэтический вариант «вечной книги» Достоевского, главным героем которой является Раскольников. Главный герой романа овладевает даром воскресения благодаря освоению всех историй, разыгрывающихся на его глазах, в том числе и собственной, и даже тех, которые относятся к литературным персонажам скрыто или эксплицитно актуализированных претекстов. Определенные части своих историй разные герои романа, переживающие и рефлектирующие субъекты, формируют словами. Хотя их слова так же не всегда слышны, как и голоса и слова избранников в сновидениях Раскольникова в Эпилоге, текст «Преступления и наказания» перевоплощает эти *слова* в *слово* слышимое, в разборчивый для читателя поэтический смысл. Литературные персонажи в роли «избранников» в поэтическом мире романа высказывают *новое слово о своих историях*, которые все по-своему заканчиваются. В концах разных историй сказывается творческий дар их героев-авторов, создающих личные формы индивидуальных историй своих воскресений в «Вечной книге» («вечных книгах») нашей человеческой культуры.

ГЛАВА 3

ПОИСКИ «СЛОВА» В «ВЕЧНОМ МУЖЕ» ДОСТОЕВСКОГО (В СВЕТЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»)

В кратком разборе романа Достоевского «Вечный муж», — в контексте проблематики «творческого слова», — мы уделим главное внимание некоторым формам семантических сочетаний, создающих синонимичные значения или целые семантические образования в двух романах Достоевского: «Вечный муж» и «Преступление и наказание»¹. Более широкое значение постановки названной проблемы состоит в том, что изучаемые типы семантических связей оказываются характерными и для многих других произведений Достоевского. Начнем наш анализ с выяснения поэтического соотношения фигур Трусоцкого и Вельчанинова в «Вечном муже».

1

При чтении «Вечного мужа» сразу же бросается в глаза противопоставление героев, ведь на нем и строится действие романа. Конфликт между Вельчаниновым и Трусоцким определяет и внешний ход событий, и внутренние психологические движения героев. Не случайно Петровский в своей основополагающей статье охарактеризовал сюжет романа как «дуэльный диалог»². Выяснение антагонизма персонажей требуется не только при психологическом подходе к произведению. Трактовка сюжетной функции противопоставления ролей «мужа» и «любownika» в такой же мере важна и в постановке проблемы поэтики жанра. Из исследовательских работ по данному вопросу ясно, что нельзя достичь полного понимания героев, не учитывая, во-первых, тот факт, что они находятся в тесной семантической связи, а, во-вторых, что эту связь не следует интерпретировать исключительно в плане действия³. В даль-

¹ См. нашу статью: Кроо 1995б.

² Петровский 1928: 141.

³ Из работ, свидетельствующих о необходимости постановки проблемы семантической родственности двух персонажей, на первом месте по хронологии следует упомянуть анализы романа М. А. Петровским и А. Л. Бемом. См.: Петровский 1928; Бем (1938) 1983: 54—76. Петровский указывает на то, что в фигуре, появляющейся во сне Вельчанинова, в форме фантазмагии объективируется

нейшем мы укажем на некоторые формы семантического сближения фигур Вельчанинова и Трусоцкого, в результате которого они,

уже действующее в герое внутреннее активное начало. «Вечный муж» определяется исследователем как идея, организующая внутренний хаос персонажа: вечный муж является внешней формой внутреннего, частью Вельчанинова. В то же время Петровский утверждает, что «организующая идея возникает и извне, и изнутри по отношению к хаотическому лону материи» (Петровский 1928: 127). Если «внутри» означает *внутренний хаос* героя, то под «внешним», на наш взгляд, понимается все то, что лежит вне сферы психики героя, т. е. изображенные в тексте внешние сюжетные реалии. Итак, у Петровского создается следующая мотивировочная схема: внутреннее активное начало в Вельчанинове, т. е. душевная настроенность, душевная готовность предопределяет тип восприятия действительности, а действительность в функции катализатора активизирует то, что уже внутренне действует в герое. (Ср. эту концепцию с толкованием «Пиковой дамы» в работе Гершензона [1919], см.: Гершензон 2000). В промежуточной полосе между двумя факторами, между психологической predisпозицией героя и действительным внешним миром, расположена сама идея *вечного мужа*, которая, следовательно, возникает на стыке двух мотивировочных линий, внешней и внутренней. Петровский, по сути дела, поднимает проблему соотношения фиктивного и действительного, т. е. фантастического и реального. В этом методологическом контексте трактуется и семантическая связанность двух персонажей. Идея *вечного мужа*, лежащая в промежуточной поэтической плоскости между фантастическим и реальным, интерпретируется в качестве *части целого* и в другом отношении: *вечный муж* определяется как соотносительное понятие, которое без остальных составных понятийных элементов, *любовник* и *муж*, не имеет никакого смысла. По мнению исследователя, «фантазмагоричность», «фантастичность» Павла Павловича, который «реален», сводится как раз к тому, что он появляется в произведении лишь как *часть без целого*.

А. Л. Бем формулирует мысль о том, что внешние события в изображенном мире можно воспринимать как драматизацию бреда Вельчанинова, т. е. как поэтическую проекцию больного сознания персонажа. Этим исследователь — подобно Петровскому — включает вопрос семантической связанности части и целого в круг проблемы соотношения фантастического и реального. Ведь *бред* представляет собой *часть* целого персонажа, а Трусоцкий не что иное, как элемент содержания этого бреда. Он в качестве целого поэтически относится к сфере фантастики.

Мы сочли необходимым остановиться именно на этих двух концепциях структуры персонажей в «Вечном муже», потому что к поставленной в настоящем разборе проблеме мы подходим именно с точки зрения *соотношения части и целого*, т. е. затрагивая вопрос художественного оформления семантической связи синекдохического типа. Однако, в отличие от изложенных концепций, нам кажется, что поэтический закон определения образа Трусоцкого в смысле *части образа Вельчанинова* в романе не переводит сюжет в плоскость «фантастики». Трусоцкий представляет собой часть главного персонажа не как *бред* или *продукт больного сознания* последнего. Образ Трусоцкого ни на минуту не вырван из действительных реалий изображаемого мира. Он приобретает поэтическое сверхзначение не в силу своей «фантастичности». Следует подчеркнуть и то, что *частичность* Трусоцкого показана в романе в нескольких аспектах. Герой выступает не только в качестве составного элемента внутренне противо-

в определенных отношениях, оказываются воплощающими смысловые эквиваленты. Выяснение природы их семантической аналогичности может привести к новой интерпретации произведения.

Одним из очевидных приемов сближения двух персонажей является простой параллелизм в действии романа. Читатель осведомлен, что обоих героев задерживает в Петербурге определенное «дело»: Вельчанинова — тяжба, Трусоцкого — хлопоты о более выгодном месте. Однако очень скоро становится ясным, что настоящее «дело» каждого, Вельчанинова и Трусоцкого, имеет прямое отношение к другому герою, поскольку они оказываются внутренними душевными «делами», возникшими как психологические следствия бывшего любовного треугольника. Несмотря на кажущуюся несовместимость психологических мотиваций (у Вельчанинова — угрызения совести, у Трусоцкого — желание отомстить Вельчанинову за оскорбление) — персонажи на самом деле заинтересованы в общем «деле», участвуют в общей психологической игре. Единство этой игры подчеркивается, между прочим, удивительным совпадением временных атрибутов. Вельчанинов приехал в Петербург и снял там квартиру именно в марте, как раз тогда, когда умерла жена Трусоцкого, т. е. когда Трусоцкий узнал наверняка о той роли, которую Вельчанинов сыграл в его жизни. Начало так называемых «дел» восходит к одному и тому же периоду, хотя этот факт и не получает непосредственной сюжетной мотивации. Встает вопрос: если Вельчанинов не знает о смерти своей бывшей любовницы и о страданиях, причиненных им Трусоцкому, тогда чем же объясняется то, что он приступает к своему «делу» именно тогда, когда в жизни Трусоцкого тоже начинается новое «дело», но когда герои еще не встретились лично? Вследствие этой немотивированности внимание читателя постепенно отвлекается от простого событийного плана и направляется на процесс семантического сближения «дел» героев и их самих.

Двойному прочтению подвергается не только «дело». В. Шмид указывает на то, что и «болезнь», и «старость» Вельчанинова разветвляются в направлении двух разных значений, которые пред-

речивого единства «мужа» и «любовника». Его семантическая фигура предлагает явные формы семантической экспликации фигуры Вельчанинова, и не только в области внутреннего конфликта главного героя.

В работе Р. Казари (1982) проблема семантической близости героев ставится в контекст вопросов техники портретного описания в «Вечном муже». В статье И. Верча (1983) изучаемый нами вопрос затрагивается с точки зрения поэтики жанра. Й. Франк считает, что отношение Трусоцкого и Вельчанинова важно не как отношение «двойников», «вместо этого там наблюдается замечательный параллелизм в *структуре* [pattern] их отношения к ситуации, в которой они находятся» (Frank 1995: 386).

ставляют собой разные нарративные точки зрения⁴. Прием удвоения значений определенных семантических единиц использован в романе для создания образа как Вельчанинова, так и Трусоцкого. Более того, эти удвоенные значения образуются параллельно и синонимично, поэтически связывая таким образом двух героев. Совпадают не только вторые значения «дела» Вельчанинова и Трусоцкого. То же самое наблюдается и в отношении физического состояния героев. Как к физическому расстройству Вельчанинова прибавляется второе, более отвлеченное значение нерасположения духа, угрызений совести, так и *пьянство Трусоцкого* означает, помимо конкретного физического состояния опьянения, и опьянение собственной скорбью: «Пьешь собственную грусть и как бы упиваешься ею» [21/34⁵].

Первое определение Трусоцкого — «господин с крепом на шляпе» [10/32]. Вскоре оно сокращается до метонимического названия «креп на шляпе!» [14/6]. Креп этот траурный и выражает тоску героя. Однако тоска, грусть характеризует не только Трусоцкого, но в такой же мере и Вельчанинова. *Креп* семантически отнесен также и к Вельчанинову, что указывается в тексте следующим образом: имплицитный признак крепа, *морщинистость*⁶ активизируется в характеристике Вельчанинова, в морщинах у него на лбу. Тут важны два момента. Во-первых, Вельчанинова характеризует атрибут крепа именно относительно той части тела, на которой и Трусоцкий носит свой креп. Голова, лоб и шляпа фигурируют в произведении как смысловые эквиваленты. Во-вторых, морщины страдания на лбу Вельчанинова появляются именно в тот период жизни, когда его терзают угрызения совести, т. е. когда он встречается с Трусоцким, носящим траур⁷. В перспективе обнаруженного параллелизма креп выступает в функции атрибута самого Вельчанинова, поэтически объективируя его страдание и его боль. На лбу же Трусоцкий показывает пальцами рога, в которых он видит трагедию своей жизни⁸.

⁴ Schmid 1973.

⁵ Цитаты приводятся по изданию: Достоевский 1974 (9), с указанием страниц и начальных строк цитат.

⁶ См.: Даль 1981—1982, II: 190.

⁷ Так как в романе противопоставляются два разных типа морщин, морщины светского, не страдающего человека, и морщины человека страдающего, то морщины внутренне измученного персонажа становятся одним из отличительных признаков, через которые обособлены в романе два «я», две душевные фазы героя. См. в последней главе исчезновение признака страдания: 107/29—31; см. раньше указание на то, как Вельчанинов лишается морщин светского человека: 9/17—24; ср. 6/17—8.

⁸ В скобках можно заметить, что имя *Лобов* не случайно активизирует значение *боли* и *рогов*. Именно с образом Лобова связываются в романе представле-

Проследим далее семантическое соотношение фигур Труссоцкого и Вельчанинова. Не только *креп* и *лоб* переносятся с Труссоцкого на Вельчанинова в качестве атрибута (в смысле *тоски*), но и шляпа. Это происходит двояким образом. В тексте возникает своего рода игра. Шляпа как таковая, не считая второго заглавия, первый раз упоминается как шляпа Вельчанинова. Вельчанинов, садясь за обед, сначала «с сердцем отбросил куда-то шляпу, облокотился и задумался» [11/5]. Неожиданно мелькает мысль о причине нерасположения духа. «Это все *эта шляпа!*» [11/19] — понимает он вдруг, и читатель с полным правом может спросить, о чьей шляпе идет речь. Указательное местоимение «эта» после описания того, как Вельчанинов снимает свою собственную шляпу, автоматически отсылает слова героя к его собственной шляпе как к денотату. Только после этого выясняется, что имеется в виду шляпа Труссоцкого. Кроме такой амбивалентности, в том же направлении определения *шляпы* как общего признака двух персонажей действует и прием этимологического переноса, связанного с колоколом. В народной этимологии колокол может обладать значением *головной убор странника*. Колоколу также может соответствовать такая шапка, которая служила оружием⁹.

Рассмотрение реализации этимологической потенции аналогии *шляпы* и *колокола* невозможно без выяснения в романе значения слова *бить*. *Бить* появляется в первую очередь как признак сердца: сердце больно бьется. Поскольку шляпа (с трауром) тоже означает боль, логично, что семантическая связанность шляпы с *бить* должна стать в тексте эксплицитной. Это происходит, когда Труссоцкий, указывая именно на траурный креп, произносит следующие слова: «забьется при этом сердце <...> И даже не грусть, а именно новосостояние-то это и *бьет* по мне...» [21/28]. Семантически оказывается вполне мотивированным, что Вельчанинов тоже изображается как герой, сердце и шляпа/голова/лоб которого *бьются* и *ударяются*. Значение *удара по шляпе* усиливается путем мобилизации упомянутого этимологического переноса значений *шляпа* и *колокол*. В действии романа как шляпа, так и колокол связываются с актом удара. Как известно, в колокол (колокольчик) ударяют в двух снах Вельчанинова. В одном из них колокол связывается с Труссоцким как раз через мотив *бить*. Раздаются три удара колокольчика именно тогда, когда Вельчанинов самыми бешеными ударами пробует заставить Труссоцкого заговорить. Колокол связывается с Труссоц-

ния о двух возможных, но сюжетно не развернутых вариантах треугольников; см.: 1. Лобов—Надя—Труссоцкий; 2. Лобов—Надя—Вельчанинов. Нельзя упускать из виду и фоническую инверсную пару *лоб—боль*.

⁹ Фасмер 1986, II: 294; Фасмер 1987, IV: 456.

ким и Вельчаниновым и в форме параллелизма троекратных повторов. Не только сердце Вельчанинова три раза бьется во сне — «сердце его билось — билось — билось...» [58/15], — но и Трусоцкий, появляющийся уже вне мира сна, тройным повтором усиливает выражение собственной боли: «мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с... <...> больше-с, больше-с — больше-с...» [88/18]. И говорит это Трусоцкий, ударяя себя кулаком в сердце, где кроется боль, фонетически целостно воспроизведенная словом «больше». Итак, три удара в колокол связываются с болью обоих персонажей — с ударами по сердцу, по лбу и по самой шляпе.

Удары, бьющие одновременно и по Вельчанинову, и по Трусоцкому, не просто повторно подчеркивают тесную семантическую связь между двумя фигурами, но и уточняют ее смысл: удар, адресованный другому, на самом деле направлен на самого субъекта удара. Удар Вельчанинова в его сне неудачен, он не приносит никакого результата, не вызывает слов. С другой стороны, удар в колокол вызывает звук. Чтобы объяснить это противоречие, вернемся к значению колокола. О том, что колокол семантически соответствует самим Трусоцкому и Вельчанинову, кроме троекратного повтора и этимологического параллелизма, свидетельствует еще и другой перенос значения. Главный признак колокола — то, что он *висит* — переносится на образ Трусоцкого, названного «висельником» [17/6]. По ходу романа мысль о *висении* постоянно выдвигается на передний план. Как Лиза, так и Вельчанинов боятся, что Трусоцкий повесится. Атрибут колокола, *висеть* (см.: «колокольчик *висел* неподвижно», 16/12), приобретает совсем другое значение, когда Вельчанинов характеризует Трусоцкого как человека, который «на шее у людей *виснет*» [55/27; см. также: 55/38]. Этим утверждением Трусоцкий (*колокол* и в этимологическом переносе *шляпа*) лишний раз отождествляется с *головой Вельчанинова*. В тексте, таким образом, предмет удара героя приобретает однозначную смысловую конкретизацию: *Вельчанинов ударяет свою собственную голову*. Удар в голову, кроме боли, обозначает *память*. Связывание процесса *воспоминания* с *бить* прослеживается в следующих сегментах: «он бился теперь с какими-то причинами высшими» [6/39, выделено Достоевским]; «одна мысль <...> почти убивала его <...> страдать *воспоминаниями*» [10/2]; «никак не хочет слово *припомниться*, как ни *бейся* над ним!» [12/39]. Видно, что как *бить*, так и образованное от этого же корня *убить* становятся признаками *воспоминания*. *Удар* в конечном счете определяется в тексте как *болезненное старание героя вспомнить слово*.

Вельчанинов страстно желает бить Трусоцкого по голове: «Я убью его палкой, как собаку, *по голове!*» [51/3]. В свете семантического параллелизма героев совсем не удивительно, что, с другой стороны, сам Вельчанинов подвергается удару, нанесенному ему Трусоцким: Вельчанинов молчит «как будто от удара дубиной *по лбу*» [49/9]. Дубина выступает в функции той *палки*, которой Вельчанинов желал убить Трусоцкого. Взамен *палки* сам «*Пал Палыч*» [ср.: 111/40] становится орудием, которым Вельчанинов бьет самого себя. Он создает такое орудие собственным сердцем и головой при воспоминании. Так шляпа получает свою этимологическую реализацию и в смысле колокола-орудия. В системе рассмотренных нами сложных семантических сцеплений удар Вельчанинова, в конечном счете, отождествляется с ударом, который герой наносит самому себе по ходу и в целях воспоминания. Поскольку образ Трусоцкого выполняет функцию синекдохического моделирования семантических признаков Вельчанинова, смысл стараний последнего вспомнить нечто (*биться над словом*, чтобы такое слово могло «припомниться» [ср. 12/39] и «искмое и давно ожидаемое словечко» [ср. 13/18] могло наконец произвестись), порождает образ колокола-части, ударяющего в колокол-целое¹⁰. Образ звонящего колокола поэтически имплицитно воспроизводит смысл ударяющего языка колокола, который в романе противопоставляется как молчанию героев, так и определенному типу их «слов».

2

Проведенный анализ смысловой аналогии фигур Трусоцкого и Вельчанинова приводит к интерпретации определенной семантической трансформации в тексте романа. Она сводится к отвязыванию мотива *бить* от уровня действия, от *конкретного физического внешнего удара*. Это происходит благодаря наделению *бить* семантикой *внутреннего удара, совершенного самим героем*. Именно указанной семантической трансформацией мотивировано то, что в снах Вельчанинова внешний удар и колокольный удар (колокольный звон) дважды противопоставлены друг другу. Удар, нанесенный Вельчаниновым Трусоцкому (самому себе), в условном мире сна воплощает внешний удар по отношению к самому Вельчанинову, тогда как колокольный звон может интерпретироваться в качестве

¹⁰ Ср.: *Трусоцкий-висельник* «висит на шее» у Вельчанинова: он *колокол-голова*; он *колокол-шляпа*; он *колокол-орудие*, которым Вельчанинов бьет самого себя; ср., с другой стороны, самого Вельчанинова, к которому в функции *целого* относятся семантические разновидности колоколов в качестве признаков героя, в семантическом прочтении битого и почти убитого Трусоцким.

внутреннего удара. Итак, прекращение молчания, вызывание «слова» в форме колокольного звона — ведь Трусоцкий не вымолвит ни слова, зато раздастся колокольный звон — семантически маркируется превращением *внешнего удара* во *внутренний удар*. В конечном счете герой во сне *интериоризирует собственный удар*.

В структурировании раскрытой трансформации обнаруживается одно из тех поэтических свойств «Вечного мужа», которые дают основание исследователю изучать некоторые произведения писателя параллельно с романом «Преступление и наказание». В основе общих ходов семантической трансформации в двух текстах лежит родственное сюжетное развитие целого семантического образования, центрального в обоих произведениях. Главным элементом этого образования выступает *бить*. Значение *бить* разветвляется в двух направлениях: с одной стороны, это *внешний удар*, с другой — *внутренний*. Для первого характерно то, что он нанесен напрасно. Те воображаемые и действительные жесты-удары, которые Трусоцкий и Вельчанинов адресуют друг другу, не приводят к желаемому результату в «Вечном муже», точно так же, как внешний удар, который Раскольников наносит миру *убийством* старухи в «Преступлении и наказании». В то же время *внешнему удару* в обоих романах противопоставляется определенный тип *внутреннего удара*, окружение которого составляют *сон* и *слово*. Этот удар Раскольников и Вельчанинов адресуют уже самим себе, чем прекращают процесс миро- и саморазрушения, превращая его в само- и миротворение.

Рассмотрим смысловую логику сцепления в «Вечном муже» трех выделенных элементов общего для двух романов семантического образования *бить—сон—слово* более подробно. Выделив несколько аспектов значения *бить* и указав на их связи *со словом*, остановимся на трансформации *внешний удар* ⇔ *внутренний удар* и ее смысле, определяя, как она интегрируется в семантическое образование *удар* — *слово/звук*. Попытаемся выяснить, как указанное сложное образование встраивается в сюжетное изложение *сна*, подобно тому как это происходит в «Преступлении и наказании».

Начнем с демонстрации параллельности смысловых миров первого сна Вельчанинова и третьего сна Раскольникова. В первую очередь обращает на себя внимание удивительное сходство между действиями в этих сновидениях. Старания Вельчанинова все более и более страстными ударами заставить заговорить молчащего, что-то скрывающего Трусоцкого (ср.: «и вдруг Вельчанинов, в бешенстве, ударил этого человека <...> он ударил в другой и третий раз <...> он уже не считал своих ударов», 15/40), напоминает Расколь-

никова в третьем сне, где он, умножая удары, пытается отгадать тайну едва слышного смеха прячущейся старухи. В обоих снах попытки персонажей разгадать загадку при помощи внешнего удара сопровождаются звуками, толкуемыми в семантической полосе между *тишиной* и желанным *словом* (то есть *тишина* и здесь интерпретируется лишь как элемент сложной системы разных акустических явлений). Эти звуки характерны для той все густеющей толпы, которая из-за (при)открытой двери следит за происходящими событиями; см.: «вдруг ему показалось, что *дверь* из спальни *чуть-чуть притворилась* <...> вся прихожая уже полна людей, *двери* на лестнице *отворены настежь*» [213/35]; ср. с «Преступлением и наказанием»: «беспрерывно входившие к нему откудова-то люди. Толпа собралась ужасная, но люди все еще не переставали ходить, так что и *дверь уже не затворялась, а стояла настежь*» [15/28]¹¹. Присутствующая толпа выказывает враждебность как по отношению к Раскольникову, так и по отношению к Вельчанинову. В «Преступлении и наказании» она несет на себе самый маркированный признак старухи, ее *смех*, в то время как в «Вечном муже» эта же толпа воплощает тех, кто осуждает Вельчанинова. Если удары Раскольникова превращают шепот в шум, то во сне Вельчанинова уже изначально шумная толпа (см.: «шум не умолкал», 15/40) испытывает раздражение все сильнее и сильнее (ср.: «раздражение усиливалось», 15/40) — и, между прочим, это побуждает Вельчанинова все сильнее и сильнее бить Трусоцкого. Реакция звуком (шум толпы) и действие героя (удар) взаимодействуют в обоих снах; ср. в описании третьего сна Раскольникова: «Вдруг ему показалось, <...> что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее» [213/35]; ср. с отрывком из первого сна Раскольникова: «Смех в телеге и толпе удваивается, но Миколка <...> сечет учащенными ударами кобыленку», 47/41; ср. во втором сне совместное усиление удара и шума: «...но драки, вопли, ругательства становились все сильнее и сильнее» [90/42]; ср. с «Вечным мужем»: «Шум не умолкал, раздражение усиливалось и вдруг Вельчанинов,

¹¹ Указание на многократное фигурирование в «Преступлении и наказании» мотивов *открытости* или *закрытости дверей* и их интерпретацию в контексте «потребности в фиксации пространственных границ, начала и конца», — потребность, которую «Достоевский также разделяет с архаическими текстами», см.: Топоров 1995: 206. В нашей работе, как уже делалось в предыдущей главе по ходу анализа «Преступления и наказания», мы будем интерпретировать названные мотивы с точки зрения их *процессуального* значения (следуя логике их семантически-сюжетного развития); см. *закрывание* и *открывание двери*.

в бешенстве, ударил этого человека» (15/40; учащенные удары прекращаются криком толпы — еще до того как зазвонил три раза колокольчик).

Шум толпы в снах Вельчанинова и Раскольниковоа представляет собой единую систему разных звуковых эффектов, которая наполняется общим значением в двух романах. Основным свойством шума является его *безобразность, неоформленность*¹². Шумом передается такое сообщение, которое *недооформлено до* отчетливо артикулированного слова. Поэтому герои воспринимают шум как носителя *неразборчивого смысла* какого-то слова, лишенного возможности быть однозначно интерпретированным. Хотя толпа в «Вечном муже» единогласно высказывает свое осудительное мнение о Вельчанинове («обвиняли его в один голос», 15/28), осуждение воплощается лишь в *звуче*, а не в *слове*. Осуждение настоящим «словом» — в его условном поэтическом смысле — ожидается, даже требуется, от молчащего, ударяемого человека («От этого человека как будто и все прочие вошедшие люди ждали *самого главного слова*: или обвинения, или оправдания Вельчанинова», 15/36). Аналогично этому, в третьем сне Раскольниковоа прячущиеся, молчаливые свидетели сцены тоже не произносят ни слова. Таким же образом смех и шепот лишь раздаются все слышнее и слышнее, но они не доходят до того, чтобы превратиться в *слово*, непосредственно и разборчиво передающее определенный смысл.

Неслышное и едва слышное оказывается одинаково непонятным, требуя интерпретации. Оно соответствует *безобразному звучу* и *неразборчивому и невоплощенному слову*. Крик, как другой элемент акустической системы¹³ в качестве атрибута *шума*, до такой же степени непонятен, как и исходная тишина и шепот. Как в «Преступлении и наказании», так и в «Вечном муже» нечленораздельному крику предстоит превратиться в разборчивый звук, в настоящее *слово*. Во сне Вельчанинова крик завершается колокольным звоном (звоном колокольчика), следовательно, этот звон сменяет последний этап шума толпы: «все страшно *закричали* <...> и *в это мгновение* раздались звонкие три удара в колокольчик» [16/1]. Из этого явствует, что *колокольный звон* — это не только удар, призванный артикулировать *слово* из *тишины*. Он еще несет функцию звука, приходящего на смену *крику*. Трансформация *крик* ⇔ *коло-*

¹² Здесь, как и раньше и далее, мы предполагаем, что в мотиве «безобразное» у Достоевского (хотя бы имплицитно) активизирована внутренняя форма слова: *без образа*. Ср.: Jackson 1966: 58.

¹³ Ср. синонимичность в этой системе *шепота* и *крика*: «толпа <...> — ахают, спорят, перекликаются, *то* возвышая *речь до крику*, *то* понижая *до шепоту*» [91/21].

кольный звон присутствует в третьем сне Раскольниковов, хотя и более опосредованно. Там атрибут *стараться вскрикнуть* приписывается самому Раскольникову, но этому крику не удается вырваться из уст героя: «Он *хотел вскрикнуть* и — проснулся» [213/45]. Вместо *крика* — *просыпание*, ассоциирующееся, после третьего сновидения, с *воскресением* (ср. «откуда-то доносится *воскресный звон колоколов*», 210/17). Сравнивая это с предыдущими снами Раскольниковов, следует отметить, что по ходу текста герой отодвигается от *крика* постепенно, что и вырисовывает разные этапы его воскресения, *превращения крика в «слово»*. Протест Раскольниковов в самые драматичные минуты первого сна вырывается еще однозначно в форме крика: «всхлипывает он, но дыхание ему захватывает, и *слова криками вырываются* из его стесненной груди» [49/35]. Этот свой сон сам Раскольников оценивает потом как «*безобразный сон*» [49/45]. Мы убедились в предыдущей главе в том, что *слова-крики* героя так же являются *безобразными*, как и шум толпы (ср.: «Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали, ругались, так *безобразно* и сипло пели», 46/16), который в трех сновидениях получает имплицитную характеристику *неразборчивости* (ср. тематизацию *неразборчивости* во втором сне в качестве общего атрибута хозяйки и «бывшего»: «он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и *разобрать нельзя было* <...> бывший тоже что-то такое говорил, и тоже скоро, *неразборчиво*», 90/44). Уже было указано, что «*безобразный сон*» вызывает ассоциацию с «*безобразной мечтой*» убийства [ср. 7/25]. Оставляя его за собой, переступая из первого своего сна во второй, Раскольников постепенно становится способен сотворить в самом себе истинный *образ* своей *безобразной мечты* в форме сновидений. Этот процесс и соответствует высвобождению из крика превращением его в *слово*.

В полной аналогии с этим, первые расспросы Вельчанинова о загадочном человеке с крепом — т. е. относительно собственной тайны — также определяются как «*бестолковый крик*»: «Вопрос (и весь *крик*) был очень *бестолков*» [14/8]. В «Вечном муже» определенный знаковый ряд выполняет функцию трансформации *бестолкового крика* в такой *сон-образ*, который равнозначен *слову*: 1а. появление Трусоцкого во первом сне Вельчанинова; 1б. действительное появление Трусоцкого в доме Вельчанинова (II гл.); 2а. интерпретация смысла «на шее у людей виснет» Вельчаниновым и Трусоцким; 2б. видения двух героев: Трусоцкий видит Наталью, Вельчанинов Трусоцкого (IX гл.); 3а. диалог между Вельчаниновым и Трусоцким — в семантическом фокусе: удар (XII гл.); 3б. звонок

Лобова — в семантическом фокусе: удар в колокол; 4а. появление Трусоцкого во втором сне Вельчанинова; 4б. покушение Трусоцкого на жизнь Вельчанинова (XV гл.). Указанный четырехэтапный ряд снов и видений разбивается на разные подкомпоненты (наблюдается двухступенчатое смысловое развертывание), представляющие собой пре- или постконтекст элементов. В настоящей работе мы ограничимся изучением двух из них в первом элементе ряда. Выяснив уже, каким образом элементы шума и тишины складываются в целую систему в первом сновидении Вельчанинова (1а), остановимся на сегменте 1б. Там, в действительной личной встрече Трусоцкого и Вельчанинова после фиктивной в сновидении, уточняется смысл *тишины*. Уточнение дается в виде четырех указаний на *тишину* и *неслышимость*: 1. «перед ним внезапно совершилось что-то *неслыханное* и необычайное» [17/5]; 2. «вдруг, стремглав и точно так же на цыпочках, пробежал он в переднюю к дверям и — *затих* перед ними <...> и прислушиваясь изо всей силы к шороху ожидаемых шагов на лестнице» [17/27]; 3. «Сердце его до того билось, что он *боялся прослушать*» [17/32]; 4. «Нервный, *неслышимый* смех порывался из его груди» [17/40]. Сначала само появление Трусоцкого перед Вельчаниновым называется «неслыханным» при действительной встрече, уже наяву; потом «затихание» — постепенное исчезновение звука — указывается как признак шагов Вельчанинова, который, любопытным образом, «точно так же» [17/27], на цыпочках подкрадывается (ср.: «притаился», 17/17), чтобы подглядывать за Трусоцким (ср. о Трусоцком: «на цыпочках, крадучись, стал поспешно переходить через улицу», 17/23—4; ср. слова Вельчанинова о Трусоцком: «прислушивается <...> крадется», 17/43—4).

Тишина, недостаточная слышимость шагов — в духе обнаруженного смыслового ряда в сновидениях Раскольников и Вельчанинова — семантически связываются с *прятанием* (с *тайной/загадкой*). *Неслышимость* происходящего (первый сегмент) связывается с *притаившейся тишиной*, свойственной обоим персонажам. Речь, следовательно, идет о той тишине, которую воплощают сами Вельчанинов и Трусоцкий, и которая в свете семантической родственности двух героев означает *внутреннюю часть Вельчанинова*. Трусоцкий олицетворяет ту загадку, разгадать которую должен Вельчанинов, «прислушиваясь изо всей силы к шороху ожидаемых шагов на лестнице» [17/30], Вельчанинов прислушивается к физически еще не воплощенному, а только внутренне предположенному шуму (см. «шорох» два раза во втором элементе ряда снов: «какой-то шорох вдруг его разбудил», 57/12; «шорох ли какой его опять

разбудил», 57/36). Вельчанинов отгадывает тайну тишины, превращая ее в слышимое. Затем разгадка загадки тишины (принадлежащей самому Вельчанинову), т. е. «саморасшифровка» героя характеризуется важным признаком: *неслыханное* определяется с точки зрения *не слушающего* субъекта. Герой испытывает страх прослушать: «сердце <...> его *он боялся прослушать*» [17/32]. Смысловое уточнение «саморасшифровки» приобретает в форме параллелизма между *тишиной*, требующей от персонажа слушания и слышания, и *ударами сердца*, которые «он боялся прослушать». Таким образом, Вельчанинову предстоит разгадать, интерпретировать внутренний удар собственного сердца. Эта мысль отсылает изображение настоящего появления Трусоцкого к описанию воображаемого его присутствия во сне Вельчанинова. На семантическом стыке двух описаний в тексте лишний раз происходит превращение *внешнего удара во внутренний* (тишина «бьется» уже в самом Вельчанинове ударами сердца, ср. с аналогичным сердцебиением Раскольников). Далее происходит следующий процесс трансформации: *удар сердца — неслышно — боялся* ⇔ *смех — неслышен — нервный*. *Нервность* (см. раньше: *боязнь*) является свойством смеха, перенимающего признак *неслышимости*, носителем которого теперь уже явно и однозначно оказывается сам Вельчанинов. Итак, смех выступает в качестве внутреннего удара, носителем которого является Вельчанинов, и оказывается в порядке вещей, что Вельчанинов владеет тем же типом внутреннего удара (смехом), который, в третьем сне Раскольникова, свойствен старухе, воплощающей внутреннюю сущность героя. В «Вечном муже» Вельчанинов проходит путь от смеха, представленного светским миром, к смеху, который в условном мире романа равнозначен *внутреннему удару*¹⁴.

В завершение нашего краткого сопоставительного анализа следует рассмотреть семантический мотив *запираться*, тесно связанный с мотивами *прятаться* и *загадка*. Скрывающаяся тайна самого Вельчанинова воплощается в прячущемся, *юркнувшем* Трусоцком. Вельчанинов должен его поймать, отпереть дверь, запертую на *крюк*.

¹⁴ Способность Вельчанинова осязать *неслышимость* собственного смеха указывает уже на значительное отделение его образа от признака другого типа смеха — смеха толпы. Конечно, сравнивая сюжеты внутренних переворотов главных героев «Преступления и наказания» и «Вечного мужа», ни на минуту нельзя упускать из виду тот факт, что свойством нового типа самопонимания в действии романа Вельчанинов отмечается лишь в ограниченный отрезок времени. Отражение Вельчаниновым покушения Трусоцкого на его жизнь является тем моментом действия, в который внутренний удар у Вельчанинова бесповоротно превращается во внешний. Осознание Вельчанинова лишь временное, этап его «преображения» тем не менее значителен — см.: «преобразился совершенно; это был уже вовсе не тот человек», 17/39—40.

Он сначала еще из-за затворенной двери пытается отгадать тайну незнакомца, при этом герой отмечен в фазе своего внутреннего изменения, когда «иногда запереть» забывает [17/46]. При второй встрече оба героя стараются вывести Вельчанинова из состояния запертости, лишить его крюка (см.: «ему неотразимо захотелось вдруг *снять крюк*, вдруг *отворить настежь дверь*», 18/6; ср. «взялся за ручку, тянет, пробует! рассчитывал, что у меня не заперто! <...> Опять за ручку тянет», 17/44), а дверь тайны только постепенно открывается (ср.: «что же он думает, что крючок соскочит?», 17/46). Снять его может исключительно Вельчанинов, и дверь отворяется лишь путем определенного типа удара: «он вдруг снял крюк, толкнул дверь» [18/10]. *Толкание двери* («толкнул дверь и — почти *наткнулся на* господина с крепом на шляпе», 18/11) становится равнозначным определенному типу удара, внутреннему *самотолканию*, которое, как мы видели, семантически соответствует *удару сердца и смеху*.

Крюк, требующий снятия, чтобы дверь наконец могла открыться, последовательно соотносится с мотивами *крик, креп, юркнуть*. В данной системе *крюк*, означающий *замкнутость* персонажа в собственной *тайне*, соответствует свойственному Вельчанинову и миру *крику*, которому не удастся перевоплотиться в настоящее *слово*. И все это, в конечном счете, отождествимо с *крепом*, знаком траура/смерти на лбу самого Вельчанинова. Из всего этого следует, что *снятие крюка* с двери прошлого Вельчанинова (как антоним означаемого *юркнуть* — в смысле *старания завуалировать прошлое*), следует интерпретировать как *отмену крика* (произнесением нового слова). Если учесть, что слово «крюк» имеет также значение *старинного церковного нотного знака*¹⁵, то *освобождение от крюка* (*крика*) расшифровывается в смысле *лишения ноты*. *Нота* в «Вечном муже» активизируется в следующем сообщении, характеризующем словесное поведение Трусозкого: «Гость *пел, как по нотам*» [20/17]. В другом месте слова Трусозкого приобретают определение как *не своим слогом говорить*: «никогда вы прежде не говорили таким пискливым голосом и таким... *не своим слогом*» [23/4]. Все это подводит нас к заключению, что *снять крюк* означает *упразднить чужой слог*. В «Вечном муже» *овладение способностью словопорождения* приобретает свою окончательную семантическую конкретизацию в смысле *творения своего слога, вместо чужого*. Способность вырваться из состояния омертвелости, т. е. состояния отсутствия *собственного слова* — это и есть то *преображение* Вельчанинова, которое в плане поэтической семантики соответствует *воскресению*

¹⁵ Даль 1981—1982, II: 207.

Раскольников. *Зарождение слова* в обоих романах определяется как *претворение старого слова в новое*.

3

Подводя итоги проведенному анализу, можно зафиксировать следующие трансформации в определении поэтического смысла сна в «Вечном муже» и в «Преступлении и наказании».

а. Сон означает форму и результат перехода от смерти к жизни: *с крепом* ⇔ *без крена: преображение* (Вельчанинова), «воскресение» (Раскольников). В форме сна Вельчанинов и Раскольников преобразуют, воскрешают самих себя.

Сон = С А М О Т В О Р Е Н И Е.

б. Сон поэтически воплощает трансформацию *неоформленное слово* ⇔ *оформленное слово: крик* ⇔ *слово*. В форме сна Вельчанинов и Раскольников преобразуют слово.

Сон = С Л О В О Т В О Р Е Н И Е.

в. Сон представляет собой превращение состояния замкнутости в состояние настоящей интеграции в мир: *с крюком* (ср. также: «юркнуть») > *без крюка*.

Сон = М И Р О Т В О Р Е Н И Е.

Сон во всех этих трех аспектах связан с образом.

а. Самотворение определяется как *преображение*, т. е. пересоздание образа.

б. Трансформация *крик* ⇔ *слово* происходит следующим путем: *крик* становится эквивалентом неразборчивого слова и музыкального звука, который безобразен (ср. в «Преступлении и наказании»: «безобразно и сипло пели», 46/17). *Крик-крюк* в «Вечном муже» определяется как «петь как по нотам», т. е. по предписанному образу музыкального звука. *Безобразность* и *необраз* в двух романах соответствуют старому образу слова. *Крик* сочетается с *внешним ударом*. Внешний удар Раскольникова, убийство — тоже безобразная мечта. *Крик (мечта)* семантически трансформируется в то слово, которое равнозначно *сну*. Семантические трансформации *крик* ⇔ *слово*, *мечта* ⇔ *сон*, *внешний удар* ⇔ *внутренний удар* в плане действия происходят в форме (сно)видений героев. В рамках этих сновидений создаются поэтические образы *крика*, *мечты* и *внешнего удара*, т. е. возникает образ того, что образом не было, было безобразным. Если принять во внимание, что слово определяется в словесном контексте колокольного звона, который в «Преступлении и наказании» называется «воскресным», можно прийти к заключению, что воскресение, преображение определяется как *превраще-*

ние *необраза в образ* (это соответствует мысли *услышать неслышное, разобрать неразборчивое*).

в. Подытоживая то, какие этапы проходит изменение отношения Раскольникова к миру, можно зафиксировать следующие семантические сцепления: этап «безобразной мечты» [7/215]: обособление от мира ⇔ этап «безобразного сна» [49/45] (определение самого Раскольникова — на самом деле речь идет о начальной фазе кристаллизации образа) ⇔ этап сна, создающего образ в том числе и предыдущих снов ⇔ конечная точка сновидений в плане действия («созерцание» наяву): *воскресение*.

Сон в смысле *образ образа необраза* на следующем этапе семантической абстракции в «Преступлении и наказании» определяется как сам *текст*. Отождествление *сон = текст* также составляет органическую часть и смыслового мира романа «Вечный муж». Разные формы представления и активизации *сна* в смысле *текста* остаются за рамками настоящего описания¹⁶.

¹⁶ В этом семантическом плане *сон* как *новое слово* означает *воспроизведение старого слова чужого текста и перевоплощение его в новое художественное слово (в новый текст)*. Следовательно, в изучаемых нами романах Достоевского, как уже указывалось, вырисовывается трехступенчатое структурирование трансформации *старое слово* ⇔ *новое слово*: 1. происходит тематизация *искания и перевоплощения слова* в рамках действия (появляется тема зарождения нового слова в плоскости изображаемых событий); 2. формируются переплетающиеся семантические образования, вырисовывающие модель указанной тематизированной трансформации и в то же время реализующие ее (в тексте в рамках развития семантического сюжета даются разные варианты трансформации инварианта *старое слово* ⇔ *новое слово*, ср., напр.: *крик* ⇔ *слово, с крюком* ⇔ *без крюка* и т. д.); 3. происходит перевоплощение слова в плане интертекстуального праксиса. В нашем толковании «Вечного мужа» мы затронули проблемы первого и второго из трех названных планов. Касательно интертекстуальных слоев текста отсылаем читателя к исследованию: Верч 1983. См. из новейших исследований: Turner 1995. Специально о связи «Вечного мужа» и «Провинциалки» Тургенева, из ранних публикаций см.: Серман 1966.

ГЛАВА 4

ИЗГНАНИЕ БЕСА КАК ПРОБЛЕМА ТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» (ОТ «СТАРЫХ ФИЛОСОФСКИХ МЕСТ» К ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕР- И МЕТАТЕКСТУАЛЬНОЙ ДИСКУРСИВНОСТИ)

ВВЕДЕНИЕ

Представленным в настоящей главе интерпретационным подходом к роману Достоевского «Бесы»¹ мы попытаемся подойти к принципам поэтического оформления *слова* и *текста* (подразумеваемых нами в смысле означаемых), поднимая вопрос «субъектности текста» с точки зрения проблематики семантической медиации. В теоретическом плане речь пойдет о таких формах дискурсивного посредничества, которые ведут текст от исходных или переходных фаз развертывания некоторых семантических единиц (и целых семантических линий) в направлении конечных «смысловых точек», т. е. подводят определенные линии семантического сюжета² к окончательным моментам их развития. Само собой разумеет-

¹ Предлагаемый разбор «Бесов» представляет собой дополненную обсуждением критической литературы, посвященной роману Достоевского, работу, принятую к печати редакцией «Studia Russica Budapestinensia», т. IV—V, в 1999 году (под ред. А. Ковача). При подготовке к печати данной книги в 2004 году названный сборник еще не вышел.

² В целях уточнения нашей методологии в этой главе хотелось бы еще раз подчеркнуть (повторяя и дополняя наше определение, данное в 3 примечании к первой главе настоящей книги), что в нашем терминологическом словаре, как и в предыдущих главах, «семантический сюжет» обозначает совокупность поэтических смыслопорождающих процессов, структурированных в литературном тексте, т. е. тотальность динамически формирующейся поэтической семантики. Поскольку поэтическую тотальность этого глобального сюжета никакие интерпретации никогда не могут раскрыть полностью, под «семантическим сюжетом» в каждом конкретном случае понимаются какие-то сюжетные линии, какие-то семантические ветви, развитые в тексте. По ходу своих развертываний определенные линии этого сюжета, — и внутри них, определенные этапы или элементы, — по-разному соотносятся с элементами событийного мира. Поэтому следует противопоставить названному типу сюжетности «событийный сюжет». Этот сюжет может верно отражать семантические события, происходящие в процессе поэтического текстопорождения (в дискурсе), а может противоречить им, в то время как он сам интенсивно участвует в оформлении семантического сюжета, кото-

ся, что развертывание литературного текста по законам текстуальной связности (*text-connectedness*)³ и семантической когерентности представляет собой процесс, по ходу которого оформление поэтической семантики всегда проходит через определенные фазы, достигая художественного завершения в конце произведения. В этом смысле в процессе развертывания текста все этапы — кроме начального и конечного — являются переходными, медиальными. Однако не все дискурсивные формации призваны выполнять специальную и доминантную функцию опосредования между двумя этапами семантического развертывания — такими, которые являются центральными с точки зрения образования главного семантического сюжета произведения. Наша работа посвящается обнаружению того, как литературный персонаж (в своем текстуальном воплощении, т. е. в качестве семантической фигуры) может, по своей функции, оказаться семантическим медиатором⁴, и как создаются в изучаемом романе «семантические ожидания»⁵, антиципации, ориентирующие прочтение на реализацию определенной дискурсивной семантики, которая позже оказывается достоверным и кардинальным компонентом главного семантического сюжета произведения. Эти ожидания направляют семантический процесс на его завершение, выполняя медиаторную функцию в развертывании сюжета.

В центре нашего анализа стоят образы Кириллова и Ставрогина. Кириллов — субъект двух разных, решительно отделяемых друг от друга текстуальных форм. Он действует в роли субъекта собственного «биографического» текста, который слагается из жизненных событий и осмысливается эмблематически с художественной требовательностью философа (ср. условные формы драматизации на уровне событий); с другой стороны, он выступает как сочинитель такой аллегории, которая превосходит интерпретационный мир его фи-

рому иерархично подчинен. Под «семантическим сюжетом», таким образом, подразумевается сверхсистема по отношению к событийному сюжету, функциональным оператором которой, однако, помимо прочего, является и событийный сюжет, который она интегрирует.

³ Из многих исследовательских работ в этой области см., напр.: Petöfi—Sözer 1983; Conte—Petöfi—Sözer 1989, особенно: Langleben 1989: 441—461.

⁴ Подчеркнем, что проблема медиации поставлена нами с *семантической* точки зрения. В частности, мы понимаем медиацию в более расширенном смысле, чем в книге: Girard: *R. Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1966. Толкование интерпретации «Бесов» автором указанной книги в рамках выяснения роли Ставрогина, который как «центр романа <...> «обеспечивает действительную аллегорию внутренней медиации» (1966: 61)», см.: Voertnes 1983: 56, *passim*.

⁵ Теоретическое обоснование проблематики семантической антиципации с примерами анализа разных отрывков литературных текстов и библиографию критической литературы см.: Kroß 1999.

лософски обоснованного «биографического» текста. Двойственность субъектности Кириллова улавливается как движущийся вперед сюжетный процесс, как путь от событийной драматизации биографии до создания некоторой вербальной художественной модели. Этот процесс семантически отнесен к образу Ставрогина так, что смысл смены субъектности участвует в формировании сюжетных мотивов *осуществления земной вечной гармонии (божественного мира) и изгнания беса*⁶. При этом *бесноватость* своеобразно связывается с идеей «старых философских мест».

В интерпретационном плане наша работа продиктована стремлением найти ответ на поднятый в «Бесах» и развитый дальше в «Братьях Карамазовых» захватывающий вопрос: *Неужели изгнание беса может равняться стремлению вырваться из «дьявольской» вековечности определенного круга философских идей? Ars poetica*, воплощенная в корпусе художественных текстов Достоевского, отражает убеждение писателя, что именно художественное произведение, вступающее при помощи индивидуальной креативности в круг нагромождавшихся литературно-культурных традиций, призвано переструктурировать «бесовское» пространство идеологически-идейных конструкций, чтобы автор художественного текста мог стать субъектом-творителем «земной гармонии», инкарнированной, *hic et nunc*, литературным текстом, в литературном тексте.

1

ИДЕЙНОЕ ОБОСНОВАНИЕ ОБРАЗОВ БЕСА И БОГА В ПОНИМАНИИ КИРИЛЛОВА И СТАВРОГИНА (ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ ВЕКОВЕЧНОСТИ И ЕЕ КРИТИКА)

Идейное обоснование намерения Кириллова покончить жизнь самоубийством общеизвестно. В мировоззрении, мотивирующем решение принятия самоубийства, представления героя о боге имеют чистые контуры. Сила, управляющая человеческой жизнью — это страх смерти и боль, вытекающая из этого чувства [94/2⁷]. Если

⁶ «Бес» и «бог» и относящиеся к этим полям понятия и без курсивного выделения понимаются далее в смысле семантических мотивов, которые мы пытаемся реконструировать (т. е. концептуализировать их поэтическую семантику, формы их семантизации) по роману Достоевского.

⁷ Текст романа цитируется по следующим изданиям: Достоевский 1974, тт. 10, 11, с указанием страницы и начинающей цитату строки. Все цитаты, кроме взятых из глав «У Тихона», относятся к 10 тому.

какой-то «первый» человек вроде Кириллова, преодолев свой страх, дает человечеству пример, своим самоубийством он вселит в остальную часть мира уверенность в том, что человек способен превзойти бога и, заняв его место, выполнять его функции. Смена пространств, превращающая жизнь в смерть, направлена на возобновление оставленного Кирилловым за собой жизненного пространства [см. 94/1]. Основой и следствием этого перетворения является перевоплощение человека.

Эту идею Ставрогин интерпретирует в рамках параллели: «Я, конечно, понимаю застрелиться <...> если бы сделать злодейство или, главное, стыд, то есть позор, только очень подлый и ... смешной, так что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет, и вдруг мысль: «Один удар в висок, и ничего не будет». Какое дело тогда до людей и что они будут плевать тысячу лет, не так ли?» [187/18]. Пересечение границ жизни имеет целью выход из пространства позора «злодейства», и оно означает смену пространств: «Положим, вы жили на луне <...> Вы знаете наверно *отсюда*, что там будут смеяться и плевать на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю луну» [187/34]. В противоположность идее Кириллова, воображаемая Ставрогиным смена пространств характеризуется тем, что оставленное за переступающим субъектом место остается без преобразования. Смена пространств в этом случае служит не жертвоприношением для грядущего коллектива⁸, а предназначена для того, чтобы преступник (бесом одержимый) мог уклониться от того вечного приговора (отпечатка бесовского), которым его лично осуждают. Приговор приобретает свое смысловое определение через негативную протяженность времени, которая, становясь элементом хронотопического мотива («тысячу лет, вечно, во всю луну»), выявляет пространность/обширность пространства. Пересечение границ индивидом осмысляется как выход из обширности негативного (бесовского) пространства и из его отрицательной временной безграничности: из его вечности.

В понимании Ставрогина пересечение пределов пространств означает *побег из мира, одержимого бесом*. По представлениям Кириллова, страх будет устранен через поступок индивида. Так как в разговоре между Ставрогиным и Тихоном, изображенном в главе «У Тихона», страх определяется как *самобытное свойство веры в беса «теплых», «равнодушных» безбожников* (это и есть их *бесовство*; ср. 11: 10/44), по мотивной аналогии пространство страха следует интерпретировать в смысле пространства, *лишенного бога и в то же*

⁸ Именно в этом стремлении улавливается общечеловеческое значение философской концепции Кириллова.

время одержимого бесом. На основании продемонстрированной мотивной связности за идейными концепциями смены пространств Кириллова и Ставрогина обнаруживаются два философски изложенных варианта мысли-инварианта *изгнания/вызывания беса*⁹.

Безграничность бесовского времени характеризуется особо. События и действия, ответственные за негативность пространства, — преступление, а потом приговор, — не составляют непрерывного ряда: приговор обозначен как следующее за преступлением действие. События своей последовательностью, сукцессивностью отличаются друг от друга четкими временными границами, сегментируясь во временной плоскости. Мотив *осуждение/суд* обозначается инфинитивом несовершенного вида, подчеркивающего частотность и повторяемость действия. В утверждении «будут плевать на вас тысячу лет» [187/39] выделяется продолжительность самого повторения, последовательная связность однократных действий. Вечность слагается из разовых моментов, она уловима как кажущаяся «бесконечной» последовательность индивидуальных, сукцессивных поступков. Кириллов выступает только в роли одного из «первых», которые вынуждены пожертвовать жизнью. В истории должны появиться многие такие «первые». Для того, чтобы человеческий род мог возродиться, акты возобновления должны разыгрываться вновь и вновь. Мир, страдающий одержимостью бесом («страхом», «равнодушием», свойством непрерывности), искупим в форме все новых и новых перерождений, соответствующих всегдашнему пути от «первого» до «нового человека». *Беспрерывность (вековечность)* возрождения имеет характер постоянной *прерванности*, и уловима как последовательность *моментальных проявлений продолжительности*. Ставрогин выясняет специфическую природу вечного продолжения бесовского. Кириллов улавливает принцип изгнания беса, идейно формируя акт возобновления по онтологическому образцу самого бесовского. Поэтически сообщается о тождестве природы бесовского и изгнания беса из мира. Оксюморонное оформление мотива беса (*прерванная непрерывность и бесконечно повторяющаяся оконченность*) устанавливает иконическую связь между бесом и его ликвидацией.

Вечность открыто тематизируется в разговоре Ставрогина и Кириллова: «— Вы стали верить в будущую вечную жизнь? — Нет, не в будущую вечную, а в здешнюю вечную» [188/8]. Реплика Ставрогина усиливает хронотопическое свойство вечности: «Это [«здешняя вечная жизнь». — К. К.] вряд ли в наше время возможно» [188/

⁹ Мотив *вызов* в нашем описании часто возникает в форме *вызывания*, чтобы акцентировать тот процесс, по ходу которого реализуется действие вызова.

14]. Детализация происходит в форме явной ссылки на мысль о стирании временных границ, сформулированную в Апокалипсисе: «времени больше не будет» [10:7]. Цитата, в толковании Ставрогина и Кириллова, наполняется смыслом *достижения/совершения счастья*: «Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет <...> —Куда ж его спрячут? — Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме» [188/18]. *Стирание временных границ* («вечность») в *ограниченных пространственных пределах* («здесь») в данном месте романа приобретает смысл способности человеческого интеллекта дать идеям гаснуть, исчезнуть в уме¹⁰. Так пересечение пространственных и временных границ оказывается умственным актом. Этот же смысловой аспект *бесовства* усиливается посредством ставрогинской критики идейной концепции Кириллова. Согласно этой критике, вечность равняется временно беспредельному счастью: «времени больше не будет <...> *Старые философские места, одни и те же с начала веков* <...> Одни и те же! Одни и те же с начала веков, и никаких других никогда!» [188/19]. *Вечность* рассматривается как характерная черта человеческого мышления, она оказывается свойством философских размышлений, сущность которых Ставрогин расценивает как негативную бесконечность. В ответе Кириллова закон вечности старой бесконечности формулируется как *неизменность старых традиций*.

Значение вечности явно разветвляется на три разных смысловых аспекта. Под *вечностью*, с одной стороны, подразумевается *достигнутое человеческое счастье*, которое отсутствует «здесь», на земле, но к которому человек стремится «с начала веков», и по которому он предположительно всегда будет томиться как по своему идеалу. С другой стороны, *вечность* — это *бесконечность*, это по сути дела никогда не изменяющаяся *философская интерпретация* («старые философские места»), т. е. *само понимание вечности в смысле беспредельного счастья*. В этом втором смысловом аспекте подчеркивается негативность продолжительности интерпретации вечности. Третье смысловое разветвление предлагается в форме изложения Ставрогиным своего представления об отрицательной вековечности «бесовского» («плевать <...> тысячу лет, вечно, во всю луну»). В рамках этой системы возникает поэтическая идея *вековечных философских интерпретаций счастья как проявлений бесовского*. Бесновато вековечными оказываются старые философские

¹⁰ Р. С. Валентино формулирует мысль о «полной «победе» над временем» (Valentino 2001: 332). Ср. с созерцанием Раскольникова в конце «Преступления и наказания», где «le temps est suspendu» (Ollivier 1984: 114).

представления о вечном человеческом счастье (на них основывается онтология проявлений беса в мире). Изгнание беса, следовательно, требует ликвидации самих старых философских интерпретаций идеала счастья человека. Для изгнания беса предусматривается такое повторение моментов «перерождения» (выражение Кириллова) и «возобновления» (выражение Шатова), которое создается по образцу негативных действий в мире, по образцу принципа *постоянно прерванной непрерывности и бесконечно оборванной оконченности*, т. е. как процесс последовательных повторений разовых моментов перетворения человека и через него мира. Это «новое» повторение должно прийти на смену старой последовательности, ему предназначено компенсировать «бесовские» формы, претворяя в жизнь «божественные» образования. Форма божественного пока остается без точных семантических конкретизаций, и этот хиатус порождает ожидания. Семантический пробел требует восполнения. В романе антиципируется такой семантический сюжет, в котором точно определяются вечные формы разовых актов устранения бесовского, формы моментального воссоздания божественного начала. Дискурсивно предусматривается, что смысловая конкретизация будет раскрываться как процесс отдаления от «старых философских мест».

Вопрос в том, в каком направлении. Аллегорическая форма выражения Ставрогина о луне внушает возможность переключения на художественную речь, тем более, что мотив *аллегория* тематизируется также у других персонажей, у Шатова и Кириллова [см., напр. 111/17]¹¹.

2

О СЕМАНТИЧЕСКИХ МЕДИАТОРНЫХ ФУНКЦИЯХ

2а.

Мотив *вековечность* занимает по-своему центральную позицию: именно им — так сказать «на нем» — «поворачивается» семантический сюжет. Он ориентирует сюжетное развертывание от «ста-

¹¹ Это и свидетельствует о том, что из характеристики Кириллова не вычеркивается свойство фигуральности, наличие которой отрицается в статье: Valentino 2001: 333. «У Кириллова <...> крайняя установка на *литературное мышление*», ср.: «стереотипная грубая, неукрашенная, непоэтическая (и, следовательно, нефигуральная) речь нигилистических персонажей», ср. с мыслью исследователя о том, что в случае остановки часов смысл эмблемы не осознается Кирилловым: «Кириллов молчит, что означает, что смысл эмблемы скрыт от него» (Там же: 335).

рых философских мест» к смыслу художественного изображения, выступая мотивом-посредником между двумя основными этапами поэтического изложения. Медиаторное свойство порождается тем смысловым пробелом, который стоит у истоков ожидания читателем появления определенных элементов сюжета. Мотив *вековечность* так управляет ходом сюжетной линии *от философии до художественности*, что он сам подвергается толкованию в двух разных интерпретационных плоскостях — в идейной и поэтической. С одной стороны, он фигурирует как основной элемент идейных конструкций персонажей, с другой, он подчеркнуто подвергается весомым семантическим операциям, приводящим к тому, что философский сегмент значительно преобразовывается на уровне поэтической семантики. Поскольку идеологически-идейный мотив уже в изначальной форме своего появления заложен в художественном тексте, *вечность* по своей семантической позиции становится посредником также между внелитературным философским текстом и поэтически трансформированным идейным материалом.

Отмеченный философский материал с функциональной точки зрения любопытен еще и тем, что он не един по своей дискурсивной принадлежности. Идейные модели учеников Ставрогина в плане хронологии событийного сюжета (действия) романа следуют за давним учением «учителя», которое они призваны интерпретировать в разных вариантах. Между инвариантом (философскими исканиями Ставрогина) и интерпретационными вариантами¹², с точки зрения событийной хронологии, устанавливается связь как между идеей-предшественником и идеями-последователями (как отношение между философскими претекстом и текстами). Дискурсивно-семантический статус инварианта, однако, определяется совсем по-другому.

Система учения Ставрогина на основе интерпретаций учеников не реконструируема полностью со всеми идейными разветвлениями и нюансами старого текста. Несмотря на это, возникает возможность воссоздать идейное ядро давних исканий, «сердце» которых составляет инвариантная философская тема *изгнания беса*. Более широкий тематический контекст устранения бесовского создан философской проблематикой *пересечения границ*. Именно из на-

¹² Ср. с идеей, изложенной в статье: Voertnes 1983. «Четыре разных воплощения Ставрогина, возникающие в романе [Кириллов, Марья Тимофеевна, Шатов, Верховенский — К. К.] на самом деле являются вариантами — положительными и отрицательными — единственного прототипа, представляющего в своих позитивных ипостасях жизнь и воскресение, а в противоположных негативных — смерть» (Там же: 63). Эту идею мы постараемся оттенить далее.

званных идейно-тематических мотивов и их семантического окружения складывается тот круг мотивного материала, который, поэтически постоянно трансформируясь, развивает сюжет. Учитывая этот факт, дискурсивно-семантический статус инвариантных философских мотивов можно определить через их позицию между идейными вариантами и аналогичными мотивами, развитыми дальше в изображенных в романе художественных моделях. Именно инвариантные идейные мотивы наделяются функцией сюжетной медиации. Круг идейного инварианта учения — вопреки логике событийной хронологии — обогащается и в репликах Ставрогина¹³ в ответ интерпретационным вариантам учеников. Там основные мотивы так же соотносятся с соответствующими мотивами интерпретаций, как взаимосвязаны и сами интерпретации. Таким образом выделяются компоненты идейного материала, которым предстоит трансформироваться сюжетно, в плане дискурсивной семантизации.

26.

Ниже мы рассмотрим, как философский материал¹⁴ реплик Ставрогина встраивается в состав идейного инварианта, постепенно превращаясь в сюжетно-мотивный арсенал. Представление Кириллова о том, что «времени больше не будет», просвечивает и в поведении Шатова: «Вы все настаиваете, что мы *вне пространства и времени...*» [198/14]. Тематическим контекстом идеи вневременности Шатова также служит *вечность*: «Этот экзамен пройдет *навек* и *никогда больше не* напомнимся вам» [198/12]. Формула «никогда больше не» фигурирует как явная отсылка к неточно процитированной Ставрогиным фразе из Апокалипсиса: «времени больше не будет». Слово «навек» коннотативно тоже соотносится с философским развитием Кирилловым темы вечности, и с ее критикой со стороны Ставрогина («одни и те же *с начала веков* <...> и ника-

¹³ Ср. проблему взаимности «двойничества» в плане семантизации. Ср. с идеей П. Бицилли, разделяющего мнение Д. С. Мережковского (1909), что в романе наблюдается «взаимное двойничество». «Петр Степанович одна из “эманаций” Ставрогина <...> Но с другой стороны не является ли и Ставрогин продуктом “мечты” Верховенского?» (Бицилли 1946: 15—16). О двойничестве в контексте самозванства см.: Поддубная 1994. О вариантах фигур можно размышлять и в контексте «мертвых душ», на фоне интертекстуальных связей «Бесов» с произведением Гоголя. См.: Трахан 1996.

¹⁴ Ср.: «идеологическая беседа» — Мочульский 1980: 363. Мочульский также говорит о «драматизации» мысли (имеется в виду нечто иное, нежели подразумеваемое в нашем выражении «драматизированное жизненное событие»), там же; см. это последнее у Х. Бржозы как «сыграть или инсценировать выражение, поговорку или метафору» (Brzoza 1992: 65).

ких других никогда!»). Лексический сигнал ссылки еще раз оформлен в словах Шатова, пытающегося тезисно воссоздать давнее учение Ставрогина: «Разум и наука в жизни народов *всегда*, теперь и *с начала веков*, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять *до конца веков*» [198/31]. «Всегда» здесь равняется периоду «с начала веков <...> до конца веков» — это и есть *вечность* (см. век ⇔ *вечность*). В мысли Шатова отражается именно то, как Ставрогин связывает вечность с *идейными основаниями* («Разум и наука <...> с начала веков»). Исключительно идейное обоснование миропостроения — через «разум», «науку», «философские места» — вот что оценивается как «дурная» бесконечность, интерпретируясь через мотив (*не*)*полноты*. На тематическом уровне отрицается *полноценность* науки и разума в отношении мирозидания («исполняли <...> будут исполнять»). Мотив полноты (вместе с *веком* из оригинального тесного контекста) будет повторяться и приобретать самую важную смыслопорождающую роль в поэтически развернутом образе Золотого века. Век как лексический сигнал вечности в Золотом веке представляет собой «избыток непчатых сил» [11: 21/39], еще непотраченную, нетронутую¹⁵ полноту¹⁶. В семантическом признаке Золотого века, в *непочатости* поэтически проблематизируется вопрос *начала и конца* (⇔ *возможности вечности*).

¹⁵ *Золотой век* в поэтике Достоевского явно соответствует семантическому мотиву (образованию) *девственности* по признаку *нетронутости*. В этом смысле образ Матрешки носит смысловую нагрузку *нетронутой девственности*, признак Золотого века. Лишение девственности Матрешки равняется *утрате Золотого века*. См. аналогичное понимание Тургеневым *девственности* в «Гамлете Щигровского уезда», где ставятся рядом друг с другом «свежесть» и «*девственность души*», и они соответствуют «чистому, нетронутому месту на душе» [ср.: Тургенев 1963: 284/22]. Девственность героя другого романа Достоевского, *Девушкина*, проявляется в «стыде *девическом*», в опасении душевного разоблачения [Достоевский 1972 (1): 69/22]. В межтекстовом контексте этот *стыд* соответствует *позору/стыду/страху* Ставрогина допустить, чтобы «Исповедь» разоблачила его бесовство. Стыдом сопровождается не сам творческий акт Ставрогина. В нем выражается опасение осуждения, вытекающего из восприятия текста читателем. Подобным образом поступает и Мышкин, *девственность* которого включена не только в событийный контекст в «Идиоте», но и в основательно оформленное семантическое окружение таких признаков, как *невинность*, *нетронутость души*, *способность к полному ощущению*, «*невозделанность*» социального поведения, *свежесть интуиции* и т. д. Именно через мотив (*девического*) *стыда* резко отделяются в романе два типа поведения князя, которые тематически определяются как отношения *философа* и *рассказчика* к речи: «как начнете рассказывать, перестаете быть философом. — Вы как кончите рассказывать, тотчас же и застыдитесь того, что рассказали» (Достоевский 1973 (8): 57/5).

¹⁶ Ср.: Даль 1982, III: 370.

Все это недвусмысленно вырисовывает путь поэтической разработки ключевых мотивов идейных концепций персонажей. Эти мотивы последовательно отнесены друг к другу, чтобы через них, в результате совокупности идейно-мотивных вариантов (отражающих прошлое и настоящее мышление персонажей), могли раскрыться идейно-мотивные инварианты, которые должны повториться в каких-то художественных конструкциях, создаваемых персонажами. Инвариант, которому, согласно логике сюжетного развития романа, «предписано» повториться, порождает ожидания дальнейшей сюжетной разработки. Гарантия порождения этого ожидания заключается именно в сюжетном ходе, ведущем от вариантов к инварианту. К тому инварианту, который по своему мотивному составу сразу же перевоплощается в семантически-сюжетный материал, выполняя медиаторную функцию. Художественным образованием, кардинальным для основной линии сюжета, будет Исповедь¹⁷ Ставрогина. Там ресемантизируется идейный круг *начала и конца* (шире: *вечности*) в контексте поэтически развернутой проблематики *перетворения мира в форме пересечения границ* (вызова беса, творения божественного начала).

В разбираемом месте романа необходимость отдаления от философских текстов в сторону каких-то других форм мышления и выражения внушается тематически. Ставрогин никак не может согласиться с Шатовым: «уверяю вас в третий раз, что я очень желал бы подтвердить все, что вы теперь говорили, даже *до последнего слова*, но...» [200/28]. Он выдвигает очень строгие условия, при которых можно вспомнить его старое учение: «Дозволите ли вы мне повторить пред вами всю главную тогдашнюю мысль... О, только десять строк, одно заключение. — Повторите, если *только одно заключение*...» [198/16]. «Всю» старую мысль нельзя повторить, только ее «заключение». Именно в этом отношении допускает «ошибку» Шатов, который перебирает подряд главные мысли «тогдашнего» учения, буквально цитируя их. Он начинает «как бы читая по строкам» [198/24] и так и продолжает свое воспоминание. Именно

¹⁷ Под «Исповедью» (далее: Исповедь) на протяжении всей работы понимается то произведение Ставрогина, которое в романе называется «От Ставрогина». Главу «У Тихона», подобно многим исследователям, мы считаем неотъемлемой поэтической частью романа. О проблеме функциональности главы «У Тихона» и указания на историю ее обсуждения см.: Kovacs 1984: 55—56, 59, 61—62. См. также: Сараскина 1996: 459. Начало истории критической полемики см.: Комарович 1996 (ср. первопубликацию: 1922); Бем 2001б (первый вариант см.: 1931—1939; ср.: 1932) и Долинин 1996 (ср. первопубликацию: 1922). О текстуальной коннотации фигуры Руссо и его «Исповеди» см.: Miller 1984. О традиции духовного писания, связанной с Исповедью и со всем романом, см.: Буданова 1988.

при стремлении к полному пересказу и к дальнейшему развитию идеи становится очевиден ключевой (и парадоксальный) недостаток речеповедения героя: он не способен «договорить» идею [201/14], ни буквально повторяя ее ставрогинское заключение, ни сочиняя ей новый конец. Вместо конца получается только начало, и даже оно лишь в повторенной форме. В интерпретации недостает «последнего слова», полного, завершеного развертывания идеи, зато осуществляется повторение без конца (*бесконечно*). Распознаются «старые философские места», «одни и те же», вековечно. Мотив «одни и те же» рифмуется с мыслью Шатова о скучности собственной «книжности» («я несчастная, скучная книга...») [201/7]. Скучная книга «несчастлива». Ею не достигнуто именно то счастье, которого столь неутолимо жаждут герои романа, интерпретируя идею «времени больше не будет».

Возникает новый парадокс. Времени может не быть, когда придет наконец время «последнего» слова, полного его совершения. «Покамест» (в данном месте романа) ни изучаемые персонажи (Шатов, Кириллов и Ставрогин), ни сам семантический сюжет произведения еще не дошли до своих завершений: «я несчастная, скучная книга и более ничего *покамест, покамест...*». Через *ожидание конца* тематизируется антиципация завершения самого романного сюжета. Данный мотив, таким образом, посредничает между художественным текстом и метатекстом. Предсказывается такой конец семантического сюжета, за которым в каком-то отношении должен скрываться смысл, противоположный тому, что выражается в идее *с начала (веков) <...> до конца (веков)*. Конец должен быть достигнут без того, чтобы дословно повторить изначальное старое слово. Шатов гипотетически отделяет друг от друга «старую, дряхлую дребедень» (связывая ее с определенным философским началом — см. 200/10) и тот глагол, то «слово», которое есть «*совершенно новое слово, новое, последнее слово, единственное слово обновления и воскресения*» [200/14]¹⁸. В поэтическом прочтении совершенно *новое* соответствует *совершенству, полноте*¹⁹ *Золотого века*. Следует найти *Золотой век в слове*.

Речь идет об изоморфной своему содержанию форме. Слово должно быть до такой степени совершенным, как Золотой век, который вырастает в символ непочатой человеческой божественности. При своем искании пути Ставрогин и Шатов предполагают бога, который в семантическом плане имеет отношение к идее «с

¹⁸ В этом отношении недвусмысленно дает о себе знать проблематика, событийно изложенная в «Преступлении и наказании» через фигуру Раскольникова, жаждущего высказать совершенно новое, последнее слово обновления жизни.

¹⁹ Смысловые оттенки «совершенного» см.: Даль 1982, IV: 254—5.

начала до конца»; ср.: «Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого *с начала* его и *до конца*» [198/45]. Бога, к которому относится мотивный признак *с начала до конца*, в романе покамест лишь ищут. *Конец* приходит, когда находится *новое слово*, совершенство которого заключается в гармоническом единстве содержания и формы. Семантически предполагается приобретение *счастливой книги о счастье* (вместо «несчастной» книги вроде Шатова). Совершенство соотношения содержания и формы возникает не как *красота*, а как *полнота*, обладающая как *начальным*, так и *последним словом*, т. е. *старым началом* и *новым завершением*. Процесс *со старого начала* (с «общего места») *до нового конца* (до «совершенства» своеобразных словесных форм полноты) предусматривается как ряд все новых и новых форм индивидуальных окончаний. *Ожидание конца* в романе оказывается не простым мотивом, а тематизированной дискурсивной операцией, посредничающей между начальным и конечным этапами развертывания семантического сюжета. Именно в романном сюжете ожидается возникновение таких дискурсивных формаций, в которых воплощаются разные, но последовательно появляющиеся акты возобновления старого слова индивидуальным окончанием²⁰.

То, что Кириллов и Шатов долгое время находятся в плену *ложных заключений*²¹, влечет за собой их препятствование самому Ставрогину договорить свои старые идеи («я начал было <...> И вы мне не дали докончить» — ср.: 195/47—196/8). Из-за неимения «нового слова» и по причине нехватки времени (ср. конкретизацию смысла «времени больше не будет» в плане действия) событийно проваливаются все те попытки, в основе которых лежат утверждения действительной вечности в ее положительном смысле. Этим семантическим фактором мотивируется то, что экзамен Ставрогина не

²⁰ Это дает семантическую мотивировку того, что интерес Ставрогина в прошлом ограничился основательным прочтением лишь *первых* и *последней* страниц письма Шатова: «Я прочел из него три страницы, две первые и последнюю, и, кроме того, бегло переглядел средину» [196/42]; ср.: 195/12—4, 196/40—41. Важно то, как соотносится *старое начало* с *концом*.

²¹ Об интеллектуальных редукциях, завершениях и искажениях и об отличительных чертах этих трех вариантов см.: Ковач 1985: 234—5, 249, 252, 255 (первый вариант концепции сформулирован в 1982-м году). См. также мнение, изложенное в статье: Davison 1983: 108, о том, что «неадекватно пытаться составить образ Ставрогина из его фрагментов, отраженных в других персонажах; эти отражения раскрывают для нас только то, чем был когда-то Ставрогин». То, чем был Ставрогин, по мнению исследователя, отрицается самим героем. См. также: Voertnes 1983: 64. Ср. представление Н. А. Бердяева (1914) о том, что «идеи и чувства Ставрогина отделились от него и демократизировались, вульгаризировались» (Бердяев 1996: 520).

«пройдет навеки» (ср. «этот экзамен пройдет навеки и никогда больше не напоминает вам», 198/12), а действие «бесовского» начала непрерывно продолжается в мире событий²², в действительности, где герои никак не могут выступать «вне пространства и времени» (ср. «вы все настаиваете, что мы вне пространства и времени...», 198/14; «мы два существа и сошлись в беспредельности...», 195/29)²³. В рамках событий действует закон ограниченности (ср.: «на это только время, для нескольких слов...», 195/28). Такую же ограниченность представляют собой те идейные интерпретации (чужие и свои), в сети которых мечется Ставрогин. Они создают философские тексты не просто из него самого, но также из того литературного произведения, из Апокалипсиса, на которое они в разных формах ссылаются, вырывая цитируемые оттуда сегменты из своих оригинальных поэтических контекстов, чтобы применять их как чисто философские «старые» идейные места. Ложные, узкие идейные интерпретации возникают на стыке толкований философских идей и идеологического разъяснения определенных компонентов художественного произведения (Апокалипсиса).

3

«У ТИХОНА» СОПОСТАВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТОВ

3а.

В первой части главы «У Тихона» торопливость поведения Ставрогина, когда он отправляется из дому, выделена особо: «*Наскоро* выпил он кофе, *наскоро* оделся и *торопливо* вышел из дому» [5/11]. Поспешность вполне естественна с точки зрения логики изображенных событий: Ставрогин проспал, хотя у него не хватает времени из-за ультиматума Верховенского («даю вам день... ну два... ну три; больше трех не могу, а там ваш ответ!», 326/46). Демоническая угроза, что *времени больше* трех дней *не будет*, коннотированная апокалиптической цитатой, коррелирует с желанием и намерением найти полное счастье: *при нехватке времени нужно найти бесконечную временную полноту*. Этим мотивируется то, что при всей

²² В главе «Ночь (продолжение)» как раз явно отражаются демонические интриги Верховенского. Курсив наш.

²³ Ср. наивность Шатова, что с женой «как теперь они жить начнут, “вновь и навсегда”» [453/40}.

своей «торопливости» герой все-таки распоряжается своим временем, или точнее: он завоевывает полноту именно через переживание времени²⁴. Он не только «долго проспал», но и «*всю ночь* у него горела лампа», поскольку он «*ночь* не спал и *всю* просидел на диване» [5/4]. *Поспешность* подразумевает *наполнение времени* путем растягивания его невыносимо узких границ. Персонаж превращает первую ночь назначенного краткого срока в какой-то долгий период; в обозначении этого периода уже содержится указание на тотальность, «все» («*всю ночь*», «ночь <...> *всю* <...> просидел») ²⁵.

Что означает точно это *все*? Как и чем наполняется время²⁶? На событийном уровне — решением Ставрогина пойти к Тихону и передать ему Исповедь. В семантическом плане *полнота (переживания) времени* инкарнируется в самом поэтическом мире Исповеди. Сигналами смысловой созвучности Исповеди и попытки Ставрогина расширить «демонически» узкие временные пределы служат согласованные сегменты в двух текстовых воплощениях. Когда Ставрогин видел сон о Золотом веке, он тоже «*всю ночь*» не спал, а «был в дороге» и поэтому «отлично заснул» [21/24]. А если в сфере действия поводом для появления видения Матрешы служит «крошечная точка» (22/9²⁷; ср. в описании принятия решения в главе «У Тихона» «одну *точку* в углу», 5/5), то к этому следует еще прибавить, что герой, в основном, так же *сидя* дожидается самоубийства Матрешы (ср. 18/39; «недоставало трех минут; я их *высидел*», 19/18), как он в ночь перед посещением Тихона *высидивает* время²⁸. Бросается в глаза и то, что мотив «недоставало трех минут» вступает в обратный параллелизм с событийными условиями, при которых Ставрогин должен решить, как ответить на ультиматум

²⁴ Ср. это с описанием прихода Раскольникова после убийства к себе, и вслед за тем маркирование третьего дня, см.: Dryzhakova 1985: 75.

²⁵ Тут как бы действует душевный закон Мышкина «каждую минуту в целый век обратить», ср.: Достоевский 1973 (8): 52/37.

²⁶ См. в работе В. Н. Топорова о том, как наполняется *сердце* Ставрогина: Топоров 2003: 313—314.

²⁷ Ср. с мотивом *крошечный*: «крошечный красенький паучок» [22/10], а потом «крошечный кулачонок» [22/17]. Ср. с сочетанием темы *вечности* и мотива *наука* в «Преступлении и наказании» в образе Свидригайлова: Rahv 1965: 27. О мотиве *наук* специально см.: Matlaw 1957: 216—220.

²⁸ Ставрогин «сидит» и тогда, когда Матреша лишается «невинности». Динамическая двойственность мотива *сидеть* (удвоение значения по ходу движения мотива от смысла *сидеть-развернуть* к смыслу *сидеть-искупить вину*) составляет тот семантический горизонт, на котором можно интерпретировать и образ Даши, «сиделки» [231/22]. Между двумя этапами развития мотива у него появляется дополнительный смысл *сидеть во время сновидений* [22/22]. О мотиве *недосидженности* в совсем ином плане см.: Allain 1984: 71—72; см. также: Ермакова 1976: 113.

Верховенского. Здесь больше трех дней не дается, там Ставрогин высиживал три минуты, которых еще недоставало, чтобы добровольно назначенный срок мог наконец истечь. Решение Ставрогина отдать свою Исповедь Тихону систематически отсылается к основным моментам поэтического мира этой же Исповеди. К тому же, здесь вырисовывается путь к завоеванию полноты. В эпизоде с Матрешей налицо желание дать времени (личным содействием) наконец полностью иссякнуть. В этом эпизоде приближение конца охарактеризовано словами «надвигался вечер» [19/1]. Когда после сна о Золотом веке Ставрогин осознает прежнее свое ощущение истинного полного счастья, стоит «уже *полный* вечер» [22/3]. В этот «полный вечер» будет сниться герою и Матреша. В семантическом прочтении Исповедь не только передает поэтическую идею полноты, но намечает и путь движения от *растраты времени до творения форм полного его переживания*. (Этим и создается новое противопоставление *божественного бесовскому*).

Когда ограниченный отрезок времени превращается в широкую, богатую полноту («счетом отсчитывая» время по-божественному, по-Мышкински²⁹), это означает, что именно тот «момент» или тот краткий срок, в котором воплощается бесовское, нехватка божественности, должен превратиться из узкого отрезка времени в релятивную бесконечность. Мир перетворяется из демонического в божественный во временных плоскостях. Отсюда понятно, почему в описании «высживания» решения Ставрогиным в главе «У Тихона» так последовательно обмениваются местами указания на моментальность и продолжительность [см. 5/4—8]. Семантическое чередование *вечности*, т. е. *пребывания* «вне пространства и времени» (в широком диапазоне его вариаций) и *сиюминутности*, *злободневности момента*, подчеркивается тем, что о Тихоне, к которому Ставрогин так торопливо отправляется, говорится, что живет он как бы вне ограниченных пространственно-временных пределов, в стороне от жгучих проблем: у него «ужасно много <...> времени лишнего» [8/27]³⁰.

²⁹ Ср.: Достоевский 1973 (8): 52/38. По поэтическому замыслу «Идиота», единственно на этом может зиждиться попытка «сто лет жизни счастьем наполнить» (Там же: 53/42); ср. в «Братьях Карамазовых»: Достоевский 1976 (14): 289/42. Переживание «негативного» времени, превращенного в «высший» период момента, минуты, или более длинного срока в «Идиоте», символически выражается мотивом «последней минуты перед смертью». Сюда относятся не только последние минуты («не больше» — sic!) приговоренного к смерти, но также последние месяцы жизни Ипполита и все событийное настоящее Мышкина, которое оценивается как период между двумя заболеваниями, символически соответствующими состоянию *смерти* (Там же: 507/12).

³⁰ См.: «Тихон говорил очень *неспешно* и ровно» [7/33]; в то же время он очень «памятлив» [8/24]: он отлично знает злободневные вопросы.

Компетентность Тихона имеет особый источник: умение читать самые разнородные тексты [ср. 7/5]³¹, даже разные варианты инварианта. Ставрогин узнает, что Тихон читает литературное описание «последней войны», стараясь «справляться» с текстом по ландкарте. Он следит за двумя текстами: за картой (потенциальным документом реальных исторических событий) и за литературным изображением истории, которое само по себе имеет двойственный характер: данная книга представляет собой «талантливое изложение <...> не столько <...> в *военном*, сколько в *чисто литературном* отношении» [8/40]³². Различаются три уровня: жизненные (исторические) события, их интерпретация (научное толкование, книга в «*военном* отношении»), которая, со своей стороны, вызывает интерес своим *литературным* оформлением. Понятийно обособляются: а) предмет изображения, б) изображение как интерпретация и в) литературная форма интерпретации. На основании оформленности образа Тихона по семантической линии *неспешности (вневременности)* и в то же время *памятливости (сиюминутности)*, с одной стороны, а с другой, по линии компетентности в различении действительности, интерпретации и литературной формы этой последней, герой приобретает характеристику медиаторного персонажа — именно эту функцию он и выполняет в развитии семантического сюжета. Он посредничает как по отношению к поэтическому замыслу Исповеди, так и по отношению к интерпретации этого замысла.

В первом случае речь идет о том, что Исповедь еще до ее прочтения трактуется как поэтическое воплощение идеи *гармонического слияния сиюминутности и бесконечности*. Во втором случае речь идет об ожидании, что интерпретация Исповеди Тихоном будет проводиться путем различения в ней эмпирического материала (жизненной правды), интерпретации и литературной формы этой интерпретации. Жизненная правда, по аналогии с ландкартой, тоже представляет собой текст (на ландкарте, — хоть мысленно, — вырисовывается военный маршрут). Интерпретация появляется уже как литературный дискурс об этом тексте. Повторяется основная ситуация, заложенная в семантическом сюжете романа: мы встречаемся с текстом (ср. ставрогинское учение, т. е. ставрогинскую «действительность» в форме текста), с интерпретацией (ср. интерпретационные варианты Ставрогина и его учеников) и с литературной формой (ср. философски-литературную

³¹ См.: Гроссман 1925: 146—147. Представление образа Тихона в контексте фигуры Зосимы из «Братьев Карамазовых» см.: Linner 1981.

³² См.: Там же.

форму интерпретаций). В главе «У Тихона» предопределяются не только глобальные черты поэтического замысла Исповеди, но и предписывается определенный тип интерпретационного подхода к этому замыслу. В добавление к этому, семантическая ориентация Исповеди, опосредованная частично через образ Тихона, в определенном смысле ре-дефинирует значение *бесовского* и *изгнания/вызывания беса*. Отсюда можно сделать дальнейший шаг по пути семантической реконструкции: Исповедь Ставрогина в семантическом прочтении воплощает *вызов (вызывание) беса*.

36.

Поэтическое определение *вызова беса* по истинному значению этого выражения происходит путем семантизации разных словоформ, образованных от глагола «звать». Употребление этих слов раскрывает возможные мотивации обнародования Исповеди («Что же это как не горделивый *вызов* от виноватого к судье?» 24/41); а также обнаруживает возможную будущую реакцию Ставрогина, продиктованную отношением читательской публики к Исповеди («их ненависть *вызовет* вашу», 25/36). В то же время *вызов* сочетается с определенным значением выражения «не звать»: «Я никого *не зову* в мою душу <...> *с вызовом* приподнял лицо» [11/40]. Сцепление мотивов *вызвать* и *не звать* как смысловой блок связывается, с одной стороны, с тройным определением веры, а с другой, оно гармонирует с составом словесного материала самой Исповеди. Первая связь обнаруживается в утверждении Тихона, объясняющем, почему «с вызовом» обращается к нему Ставрогин: «вы не хотите быть *только* теплым» [12/1, курсив Достоевского]. Объяснение устремляет внимание как раз на один из трех апокалиптических мотивов (см.: «горяч», «тепл»³³, «холоден»), которые в «Бесах» определяют три разные формы веры: полный атеизм, равнодушие и полную веру³⁴. В этом смысловом окружении *вызов* или *противостояние вызову* возникают в качестве мотивов *возможностей зова в душу и/или вызова оттуда бога или беса*. Вырисовываются два возможных пути Ставрогина, «равнодушного», «теплого»: он или принимает *вызов беса* из собственной души, доходя этим до полного атеизма, или посвящает жизнь тому, чтобы «звать в душу» бога, приобретая «совершеннейшую» веру. Понимание мотивов *зова и вызова (вызывания)* в свете мысли Тихона о перешагивании безбож-

³³ О проблеме теплоты Ставрогина («The Stavrogin Lukewarmness») см.: Kjetsaa 1987.

³⁴ Полный атеизм соответствует отсутствию как веры в бога, так и веры в беса; равнодушие — вере исключительно в беса; полная вера равняется вере и в бога, и в беса. Ср. 10/32—44.

ником «верхней ступени до совершеннейшей веры» (см.: «перешагнет ли ее, нет ли» — ср.: 10/42—43) превращает *вызов* Ставрогина *обществу* в мотив *старания устранить беса*. Ставрогин выбирает путь, приводящий его к полному атеизму. Другой вариант поисков определяется в рамках той параллели, которая наблюдается между мотивным блоком *вызвать — не звать* и соответствующим мотивным блоком в Исповеди.

Исповедь имеет следующую общую конструктивную схему. Первая часть (I) мобилизует жизненный/«биографический» материал с центральным эпизодом с Матрешей; вторая часть (II) состоит из двух видений, из сна о Золотом веке (А) и из видения Матрешы (Б) с соответствующими дополнительными нарративными материалами и с окончанием биографического описания. Внутри Исповеди сами сны и ситуации сновидения связываются с мотивом «заходящего солнца», при котором, — как это общеизвестно, — главными эксплицитными, а затем и коннотированными атрибутами являются «косые лучи» и то, что солнце «зовущее». В этом оформлении «зовущее» выступает составной частью мотива *пересечения*, представленного признаками «заходящее» и «косые»³⁵. Согласно форме семантизации, сам признак «зовущее» маркирован смыслом *возможности соединения мира*, который в данном событийном и семантическом (в обоих!) контекстах соотносит друг с другом поэтические идеи *бога и беса*. Именно через *зовущее солнце* сливается в семантическое единство образ Золотого века и видение Матрешы, которое почти каждый день представляется Ставрогину («Я его сам *вызываю* и *не могу не вызвать*», 22/32)³⁶.

Ставрогин «*первый раз в жизни*» предается полностью сновидению о Золотом веке, зовущему солнцу. Он позволяет Золотому веку звать его к себе. Это же *зовущее* солнце *вызывает* у него воспоминания и о собственном бесовском характере, который может привести к тому, что бог будет убит («Наверное ей показалось в конце концов, что она сделала невероятное преступление и в нем смертельно виновата, — “бога убила”», 16/43). Убийство бога поэтически приравнивается к *утраченной девственности*, к *потерянному совершенству невинности* ребенка³⁷. Вызовом в памя-

³⁵ См.: Ковач 1994: 141—9.

³⁶ В этом моменте раскрывается своеобразная трансформация мотивного блока *вызывать — не звать*.

³⁷ В Матреше воплощается уже *утраченная чистота*. В поэтическом образе преступления Ставрогина содержится лишь завершение этой утраты: ср. «кривую улыбку Матрешы» и все описание первого искушения девушки [16/14—31], особенно ее «*совершенное* восхищение» (16/28; ср. с образом развратной девочки во сне Свидригайлова в «Преступлении и наказании»: Достоевский 1973 (6): 393/18—35). Тонко изображенный смысловой оттенок *лишения «непо-*

ти собственного бесовства компенсируется та ненависть, которая на мотивном уровне сливается воедино, с одной стороны, с «вызовом обществу», с другой, с «бешенством» [17/21] и «страхом» [ср. 17/15], с признаками *беса*³⁸. Ставрогину следует вызвать — то есть, звать в себе — воспоминания об обоих, как о божественном, так и о бесовском мирах, чтобы совершить истинный вызов беса из себя. Этот вызов мотивирован «зовущим солнцем» еще неутраченной невинности девственности в «уголке» души Ставрогина. Меняется направление зова. Перенимая атрибут солнца, по сути дела сам Ставрогин *зовет* (через вызов) бога себе в душу. Этим дискурсивно исполняется второй вариант пути к вере у Ставрогина.

Ставрогин видит Золотой век «как *никогда не видал в этом роде*» [21/27]. Новый «род» видения составляет не «картину», а «быль» (точнее: *картину как быль*, ср. 21/31)³⁹. Таким же «новым» появляется спонтанное припоминание о бесовстве через видение Матрешки: «*Никогда еще ничего подобного со мной не было*» (22/21; ср. трансформацию словесного выражения «*времени больше не*» в форму «*никогда еще не*», рифмующуюся с атрибутом видения Золотого века). Воспоминание о Матреше и есть та *новая быль*, которая продолжает не только старую историю (в которой счастье очень редко проявляется в ребенке⁴⁰), но и сон о Золотом веке, в котором есть

частости», *невинности* в фигуре Матрешки, ставит в своеобразный параллелизм образы девушки и самого Ставрогина. На этой основе возникает возможность значительно расширить тот интерпретационный диапазон, который предлагается интересным сопоставлением двух указанных персонажей с точки зрения психологического подхода, см.: Pope-Turner 1990: 549—550. П. Бицилли проводит параллель между Ставрогиным и Свидригайловым и в том отношении, что «Свидригайлов, может быть, лишь в своем бреде перед самоубийством изнасиловал девочку (или этот сон напомнил ему о совершенном им злодеянии?), что до Ставрогина, — мы так и не знаем, правда ли или вымысел то, в чем он исповедался Тихону. Так или иначе, его «мифотворец» сам то и дело готов отождествить себя с «художником жизни» (Бицилли 1946: 37). О параллелях указанных мотивов и их разветвлениях см. также: Гроссман 1959: 412. Об акте фикционализации ср.: Jones 1990: 106.

³⁸ Кодировка имеет исключения, см.: 16/31; ср. 321/19—22.

³⁹ См. созвучие: *картина — карта*. Как будто речь идет о той форме восприятия, которая ориентирована не на «карту» (на достоверность документальности), а на литературное свойство изображения. Это может служить добавочным семантическим аргументом в пользу того, что эпизод с Матрешей изображает не первичный жизненный материал (см., напр.: Ковач 1985: 242—244; Brzozza 1992: 66), а представляет собой литературную форму выражения какой-то идеи в виде изложения как будто бы реальных событий (ср. карта как быль ⇔ картина как быль).

⁴⁰ См.: «Наконец вдруг тихо запела, очень тихо; это с ней *иногда бывало*» [16/9].

то, чего со Ставрогиным еще никогда «не было»⁴¹. Этой *были* достается на долю уравновесить несчастье, вытекающее из неразборчивого слияния «всякого времени» (вечности) и сиюминутности в жизни Ставрогина (ср.: «Вот тогда-то в эти два дня я и задал себе раз вопрос, могу ли я бросить и уйти от замышленного намерения, и я тотчас почувствовал, что могу, могу *во всякое время и сию минуту*», 15/6).

Ставрогин ищет «мучительного сознания низости» [14/13], которое для него «сильнее всех *в этом роде*» [14/17]. Новая *быль* о Матреше снимает неспособность героя к самозабвению [14/32], его слишком утонченный талант остановить бешенство (как и игру с бесовским!) в полном сознании даже «в верхней точке» [14/34]⁴². На смену этим свойствам новая *быль* приносит умение забыть время [22/23] и невозможность остановить переживание («я его сам вызываю и не могу не вызвать», 22/32). *Невозможность остановить/прекратить* приобретает свое осложненное значение как *не потерять «ту» минуту*. Точка, минута здесь уже резко отличается от «всякого времени» вековечности. Отличительной онтологической ценностью наделена «только одна тогдашняя минута» «порога» [22/30]⁴³: «Мне невыносим только один этот образ, и *именно на пороге*» [22/27]. Минута «пороговая» потому, что Матреша именно в это время переступает границу в направлении воскрешения бога, которого она «убила». Память о *минуте на пороге* таким же образом, как и сон о Золотом веке, восстанавливает образ бога, но с той значительной разницей, что образ Матрешы хранит в себе *сюжетную память обо всем процессе убийства и воскрешения бога*.

В Исповеди Золотой век напоминает о том, что ежеминутно утрачивается; квази-биографический материал — о том, как происходит процесс утраты; при воспоминании о решающей минуте на пороге выявляется неотчуждаемая от человека вековечная попытка восстановить Золотой век. Вечность и в этом освещении складывается из минут. Совершенная полнота кроется в полном сознании каждой минуты *от Золотого века, через его утрату, до воскрешения образа божественности*⁴⁴. Старая *быль* перевоплоща-

⁴¹ Раньше ставрогинское бесовство выражалось, между прочим, формулой «*было вот что*» [13/7].

⁴² Это и значит в совершенстве прекратить время «*во всякое время и сию минуту*».

⁴³ Ср. в рукописном варианте данного сегмента: «именно на пороге — именно в то мгновенье, а не раньше и не после» (Достоевский 1975 [11]: 127).

⁴⁴ Тем самым полностью отрицается идея *пустоты* Ставрогина в смысловом мире романа. Ср.: «Образ Ставрогина сам по себе является символом пустоты» (Voertnes 1983: 66). Нельзя согласиться и с мнением, что смерть Ставрогина не что иное, как «окончательная манифестация Антихриста в “Бесах”» (Там же).

ется в новую: истинную, правдивую⁴⁵. Истина состоит в *новом* (ср.: «первом») *слове* о хорошо известной, старой истории, о культурных общих местах творения и перетворения. *Новое* слово Ставрогина — бесспорно *художественное* слово, причем и в этой области «первое» *личное* ставрогинское слово, ведущее поэтическую модель до конца⁴⁶.

«Три минуты», которые высиживаются героем до самоубийства Матрешки и которые интерпретируются также в широком событийном контексте ультиматума Верховенского относительно «трех дней», семантически оттеняются теми «тремя днями», которые прошли с тех пор, как Ставрогин видел в Дрездене картину Клода Лоррена «Асис и Галатея» (не говоря уже о евангельской коннотации воскресения Христа на третий день...)»⁴⁷. Три дня жизни Ставрогина после угрозы Верховенского служат для того, чтобы остановить демонического противника, чтобы обуздать сокрушительные удары, нанесенные миру. Говоря семантически, в эти три дня Ставрогин должен преодолеть состояние, при котором «недостает трех минут» (это выражение вырастает в символический мотив *беса*). Суть решения Ставрогина обозначается сновидениями, в одном из которых *к концу третьего дня возникает память о Золотом веке*,

⁴⁵ Ср. «быль» в значении: «что было, случилось, рассказ не вымышленный, а правдивый»: Даль 1981, I: 148. Семантизация проходит не только по линии трансформации *ложная быль* ⇔ *истинная быль*, но также как *превращение не «быть» в «быть»*. *Новая быль* воплощает то, чего со Ставрогиным *еще никогда «не было»*. Среди текстовых вариантов сталкиваемся с существенным сегментом: «Я хотел бы теперь объяснить и совершенно ясно [представить] передать, что именно тут было. Этот жест — <...> я отдал бы мое тело на растерзание, чтоб этого тогда не было» (Достоевский 1975 [11]: 127). На фоне этого варианта семантическая трансформация выделяется еще ярче: претворение в жизнь того, чего *еще не было* (в самой изображенной биографии) равняется текстуальному оформлению (в описании сновидений) нового чувства (появляющегося во время сновидения) жажды, чтобы *бесовского не было*. Текстопорождение характеризуется как раз атрибутом стремления «ясно передать, что именно <...> было». *Новая быль* — это *быт* рассказа о существовании раньше неизвестного желания ликвидировать *бесовское*. Трансформация семантически валоризирует ход *не быть* ⇔ *быть*. *Бес* может *не быть* в форме *быта* рассказа (более подробную аргументацию см. ниже).

⁴⁶ Аллегорическая речь с центральным образом луны воплощает промежуточную форму, поэтически не завершенную.

⁴⁷ «Три минуты» и «три дня» в качестве трансформирующихся сюжетных мотивов функционально соответствуют в «Идиоте» мотивам «пять часов» с утра до казни (Достоевский 1973 (8): 55/20—24); «пять минут» (время, остающееся до смертной казни [52/9—10]); «пять секунд», в течение которых казненный осознает, что его голова отлетела [56/35]. Этот ряд через «пять минут» также присоединяется к мотиву сна главного героя: «я потом во сне видел, именно эти пять минут видел...» [53/24].

причем так, что Ставрогину «надо было выждать» время [21/19]. В другом же сновидении *минута* приобретает истинную свою ценность. Вместо едва выжидаемых *трех минут* появляется «*только одна* тогдашняя *минута*». *Три дня* трансформируются в ряд таких минут, в которые Ставрогин способен творить *новую быль*, т. е. истинную историю *вызывания беса*, уравновешивая, дополняя этим «старые философские места».

Зв.

Согласно вышеизложенным рассуждениям, можно сделать вывод, что *зов* выдвигается на первый план и как мотив, семантизирующий поэтические понятия, связанные с *текстуальностью*. Как *вызов обществу* предполагает расчет на реакцию читательской аудитории Исповеди и даже учитывается, какое влияние оказывает на Ставрогина оценка читателями Исповеди, так же предполагаются различные подходы к тексту. «Будет и такой отзыв» [25/40] — предупреждает Тихон Ставрогина, который сам употребляет то же слово [25/19]. Мотив *зова* охватывает весь процесс текстотворения: 1) мотивацию написания текста («*вызов обществу*») ⇔ 2) создание условно-биографического материала (ср. коннотацию «*зовущего солнца*» в I части Исповеди) ⇔ 3) формы воспоминания в рамках изображенного биографического мира («*я вызываю*», см. II/A, Б) ⇔ 4) читательское восприятие сочинения («*отзыв*»). Такое развернутое семантическое изложение мотива *текстуальности* (через его семантический атрибут, *звать/зов*) влечет за собой и усиление привязанных к *текстуальности* мотивов *бог* и *бес*. Вызов обществу Ставрогиным имеет рядом с собой мотив *страх*, атрибут *бесовского*. Ясно, что *вызов обществу* не может претендовать на достижение желанного результата вызова беса.

Исповедь оценивается двояко, в двух противоположных ключах. Интеллектуальные и душевные переживания, воплощенные в самом творении данного произведения, характеризуются через поэтическую идею *божественности*, в своей ежеминутности уравновешивающей вековечные бесовские начала в мире и в индивидуе⁴⁸. Этой оценке противопоставлены определения разных форм отзывов о тексте, т. е. разные формы рецепции. Тихон поднимает проблему несоответствия истинной ценности художественного переживания (самого акта текстотворения) и оригинальной интенции автора или его стыдливого отношения к читательской интерпретации. *Стыд* и *страх*, в качестве признаков авторского намерения и

⁴⁸ Согласно этому, *божественность* не что иное, как постоянная утрата и воспоминание утраченного.

читательской рецепции, в мотивном плане восходят к ставрогинскому изложению идеи о луне, из которого мобилизуется мотив «плевания» в качестве обозначения смеха: «если только искренно примете *заплевание* и *заушение*» [27/13, ср. 26/42]. Речь последовательно ведется о пространстве беса, которое, соответственно критике «старых философских мест», показывается как интеллектуальное пространство бесовских интерпретаций, т. е. однолинейного идейного восприятия текста.

Развитие темы обогащается тем, что не только понятие текста раздваивается в смысле *написанного* и *воспринимаемого* текстов, но при определении последнего тоже различаются *содержание* и *форма*. Типы восприятия отчасти вытекают из определенных художественных качеств, свойственных самому произведению. «Общий смех» и позорное «плевание», адресованные автору Исповеди, обоснованы смехотворностью самого произведения или изображенного в нем образа Ставрогина⁴⁹: «Итак, вы в одной форме, в слог, находите смешное? <...> — И в сущности. Некрасивость убьет» [27/18]. Источники смехотворности обозначаются как «форма», как «слог» (стиль) и как само содержание, «сущность» произведения. В то же время смехотворность тоже двулика: «Некрасивость убьет <...> некрасивость? Чего некрасивость? Преступления» [27/20]. Под некрасивостью может подразумеваться как содержание, так и форма преступления, но Тихон, по-видимому, выделяет второй аспект: «В преступлениях, каковы бы они ни были, чем более крови, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее; но есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса, так сказать, даже слишком уж не изящные...» [27/24]⁵⁰. Идет ли речь об эстетической форме преступления? Если так, то сама «сущность» раздваивается на *содержание* и на *форму*, из чего следует, что изображенное Ставрогиним преступление в словах Тихона переоценивается как *форма*. (Еще один аргумент в пользу того, что жизненный материал в Исповеди является условной формой выражения бесовского). «Стыд», «позор», «ужас» в процитированной характеристике Тихона по-новому воспроизводят известный из ставрогинской идеи луны блок признаков. В качестве противоположного блока признаков — и, таким образом, атрибутов противоположного по сравнению с *бесом* мотива — отмечены «картинность» и «внушительность».

Что понимается под «картинной», «внушительной» формой преступления в противоположность его стыду, позору, ужасу? Тихон

⁴⁹ Ср.: «Укажите же, чем именно я смешон в моей рукописи?» [27/6—7].

⁵⁰ На эту «эстетическую тему» указывается в работе: Гроссман 1925: 148. Однако она, в свете медиаторной функции образа Тихона, на наш взгляд, по-прежнему является совсем не «неожиданно».

подвергает критике следующую черту слога Исповеди: «Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет» [ср. 24/38]. Указывается ложность формы (бесовского в Ставрогине), которая заключается в том, что выражение (слог) не соответствует истинному значению того, что составляет предмет изображения. В этих «иных» местах, где возникает данное несоответствие, автор «хватается за каждую мелочь» вместо того, чтобы писать «картинным», «внушительным» слогом⁵¹. *Картиность* имеет семантическую коннотативную нагрузку не просто *картины* Клода Лоррена, но вызывает ассоциации и со всем художественным развитием проблематики *превращения карты и картины в литературную быль*, т. е. в истинную, «правдивую» литературную форму. Ставрогину это не удастся в «иных» местах Исповеди, в которых он хватается за каждую гадливую, постыдную деталь, а не просто «картинно внушает» образ изображенного предмета. Не подлежит сомнению, что те места, которые стремятся избежать критики, не могут быть иными, чем изображения сновидений Ставрогина⁵².

Сон о Золотом веке — это картинная быль, это совершенная форма передачи того, чего «словами не передашь» [21/25]. Так же и в образе Матрешы отражается та сущность, которая неуловима и невыразима нехудожественным мышлением. Невыразимое приобретает совершеннейшую форму — вот полное соответствие между формой и содержанием, между слогом и образом. Сновидение лишается всех прежних «гадких подробностей» изображения того, как Ставрогин поступил с ребенком. Вместо позорных мелочей остается только образ в виде картинной были, с намеками на основные моменты уже известных событий [см.: 22/24—32]. В семантическом прочтении образ Матрешы оценивается как нечто более правдоподобное, более «истинное»⁵³, чем та история, через которую

⁵¹ Где в художественном письме отсутствует *внушение*, там в восприятии будет возникать «*заушение*» [27/13].

⁵² Гроссман улавливает истинно эстетическую компетентность Ставрогина прежде всего в его описании сна о Золотом веке, в «портретной выразительности», в резко очерченных «образах», даже в «звуковой картине». Наряду с «почти патологической зоркостью к острым деталям» также упоминается «паразитическая живописность» текста (см.: Гроссман 1925: 154). Мочульский совсем не обращает внимания на то, что Тихон выделяет «иные» места, которые «усилены слогом» [24/38—9], и указывает лишь на критическую заметку Тихона о надобности «в документе сем сделать иные исправления» [23/43]. Этим игнорированием совсем стирается граница между двумя типами слога в Исповеди (Мочульский 1980: 377—378).

⁵³ Вот «реализм в высшем смысле» в понимании Достоевского. Ср.: Достоевский 1984 (27): 65.

Ставрогин «как будто нарочно грубее» хочет «представиться» со своим бесом, где он «ломается» [24/28]. Отказом от ложности формы возвращается *литературная «невинность»* Золотого века⁵⁴. Силы Ставрогина больше не тратятся напрасно [ср. 25/6—7]. Хотя бы в рамках художественного текстотворения, — но и там только на несколько моментов, в нескольких местах, — все же завоевывается заново состояние «великого избытка непочатых сил» Золотого века. Хотя бы на минуту, но опять оживает «чудный сон». Эта художественная форма противопоставлена всем философским идейным изложениям старого ставрогинского текста⁵⁵, который представлен как предмет интерпретации, т. е. имеет такое отношение к интерпретационным вариантам, как предмет изображения к отображающей форме. То, что не может возникать в рамках ложных философских интерпретаций, осуществляется в описании видений Золотого века и Матрешы. Выкристаллизовывается своеобразная форма, которая истинно соответствует своему предмету изображения. В мире, в его интеллектуальном пространстве уравнивается демонизм бесовских интерпретаций. Недостаток компенсируется моментальным появлением совершенства. Оно является свойством соответствующей тексту интерпретации. Это совершеннейшая совместимость метатекста и текста (ср. соотношение двух сновидений), образ *полноты* Золотого века и *полный* сюжет падения и воскресения через образ Матрешы. Бес требует компенсации в форме поэтических образов бесовского и божественного. В широком событийном мире романа Ставрогин ищет сиюминутные формы прекращения бесовского начала. Одна из них представлена в главе «У Тихона». Другой будет самоубийство Ставрогина.

⁵⁴ Эта «невинность» уже не приносит «простодушную радость» [21/40]. Она тягостна мучительной радостью осознания того, что потеряно.

⁵⁵ Образ Золотого века мысленно синтезирует, поэтически объединяет все три аспекта интерпретационных вариантов Кириллова и Шатова: установки на индивидуальные, народные и общечеловеческие стремления. Ср. «мечту», «самую невероятную из всех, какие были, которой все человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть» [21/42]. Описание объединяет мотив личного поступка индивида (ср.: «пророки», которые лично «убивались», как хочет умереть Кириллов), мотив идеи Шатова о народе-богоносце со значительной модификацией (здесь все народы одинаково призваны искать бога) и мотив, занимающий особое место в обоих интерпретационных вариантах: придание индивидуальному и народному стремлению общечеловеческой значимости (ср. дурное сочетание индивидуального и народного в теории Верховенского).

КИРИЛЛОВ В РОЛИ СЕМАНТИЧЕСКОГО МЕДИАТОРА

4а.

В конце романа, в пятой главе третьей части, возобновляется изложение кирилловской идеи «минут вечной гармонии» [450/25]. Сразу же заметна значительная новизна в развитии известной темы. На этот раз *радость перевоплощения человека в бога* Кириллов определяет через признак *божественного творения*: «Как будто вдруг ощущаете всю природу, и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: “Да, это правда, это хорошо”. Это... это не умиление, а только так, радость» [450/35]. Проводится параллель между *человеческим словом* радости и *словом бога*, утверждающим свое творение. По причине центральной позиции мотива *слово* в данной параллели, само словесное формулирование Кирилловым данного сопоставления — акт выражения идеи радости — возводится в равноценный семантический компонент осложненной структуры параллелизма, при котором следует учесть три элемента: 1) возникающее в душе счастливого человека слово о радости («и вдруг говорите»); 2) радостное божественное слово о собственном творении («Бог <...> в конце каждого дня создания говорил»); 3) поэтическую параллель, созданную Кирилловым в качестве художественной модели божественно-человеческого счастья (для этой модели Кириллов берет художественный материал из книги Бытия Ветхого завета). Тем, что при достижении полного, всеобъемлющего счастья вечной гармонии акцентируется *слово*, выдвигается на передний план важный мотив, свойственный и самому семантическому миру Апокалипсиса, — той его части, откуда Ставрогин и Кириллов раньше взяли неточную цитату, связываемую с идеей совершенного счастья («В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет», 188/16).

Причина, по которой Ставрогин и Кириллов по ходу разговора не могут выйти из рамок философской интерпретации художественного слова, заключается в том, что они совсем не вовлекают в свои интерпретационные кругозоры возникающий в процитированном месте Апокалипсиса мотив *слова*, *ангельскую клятву*. Внимание Кириллова и Ставрогина направляется только на содержание клятвы («времени больше не будет»), а сам акт словооформления в виде клятвы интерпретаторами цитаты из виду упускается. Этот недостаток лежит в основе интерпретационного пробела, который те-

матизируется в словах «старые философские места». Ясно видно, что отрывок отчасти является эллиптической парафразой полного описания ангельской клятвы, которая в Откровении изображается следующим образом: «И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» [10/6]. В сокращенной цитате отодвигается на второй план именно поэтическая детализация акта клятвы, характеристика речеповедения Ангела. В конце романа Кириллов определяет *счастье* в семантическом свете *слова*, и этим компенсируется тот семантический недостаток (неполнота), который возник раньше, когда интерпретация манкировала художественным замыслом. Указанной компенсацией совершенствуется поэтическая интерпретация той цитаты, которая, по мнению Кириллова и Ставрогина, сама призвана выражать идею совершенного, всеобъемлющего счастья. Кажется, что Кириллов в более *полном* выражении (в дополненной интерпретации) подходит ближе к достижению того совершенства, той полноты, которые ощущаются им как беспредельное счастье. Приобретается то соответствие между содержанием (идеей счастья) и формой (выражением), между текстом (сегментом из Апокалипсиса) и его интерпретацией (с помощью парафразы отрывка из книги Бытия), при котором, согласно поэтическому замыслу главы «У Тихона», более «картинно» и «внушительно», т. е. *истинно* передается символическая мысль Золотого века.

Поэтическое дополнение, уравнивающее нехватку в философской интерпретации сегмента из Апокалипсиса, происходит так, что более поздний текст (Апокалипсис) восполняется более ранним текстом (книга Бытия). Тексты обоюдно оплодотворяются семантически. В том месте, где перефразируется книга Бытия, также происходит дополнение: трехчленный параллелизм дополняется четвертым элементом, клятвой Ангела богом. В рамках параллелизма все четыре члена обогащаются такими поэтическими значениями, которые интегрируют семантические аспекты других членов. Явным примером этой закономерности служит тот факт, что второй член параллелизма, *радостное слово бога, утверждающее собственное творение*, непосредственно соответствует поэтической детализации ангельской клятвы, которая ссылается как раз на творение бога (ср.: «Который сотворил»). *Божественное творение вместе со словом о нем*, в рамках параллелизма, соотносится со *словом Кириллова*, созидающим художественную модель божественно-человеческой радости. И это же *божественное слово* встраивается в ангельскую клятву, внося дополнение и в описание (через клятву) процес-

са миротворения бога, поскольку в этом описании недостает именно памяти о том, что бог «в конце каждого дня» одобрял словом то, что он сотворил. Таким образом, сам вычеркнутый контекст апокалиптического сегмента существенно расширяется. Восстанавливается то, что вычеркнуто в данном месте Апокалипсиса из описания творения мира в книге Бытия.

Несмотря на то, что апокалиптический Ангел оказывается нарративно «забывчивым», через воспоминание о нем в указанном контексте романа создается такой поэтический образ, который тоже играет медиаторную функцию в развертывании семантического сюжета. Именно Ангелом поворачивается семантическая сущность Кириллова, т. е. самым наглядным образом очерчивается семантический сюжет названного персонажа, пройденный им путь от *отсутствия* «истинного» проявления жеста *божественного творения* и *рефлектирующего* это творение *божьего слова до достижения* как *этого творения*, так и *художественного слова о нем*. Поэтический образ Ангела так «подводит» семантический сюжет Кириллова к возможности его дискурсивного развития, как сама фигура Кириллова «семантически» посредничает между двумя сюжетными фазами фигуры Ставрогина, персонажа, который, со своей стороны, играет самую главную медиаторную роль по отношению к глобальному семантическому сюжету романа. Медиаторные функции Ангела, Кириллова, Ставрогина выполняются на иерархично различных уровнях оформления изучаемой линии семантического сюжета. При интерпретировании реализации медиаторной функции разных дискурсивных формаций (напр., семантических фигур персонажей, инварианта идейных исканий Ставрогина и др.) следует учесть, что медиаторная семантическая позиция этих формаций не обязательно соответствует той позиции, которую они занимают в событийном сюжете⁵⁶.

Подобно эллиптическому опущению в цитате из Апокалипсиса, цитирование Кирилловым книги Бытия также эллиплично. Цитата и в этом случае неточна: «Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: “Да, это правда, это хорошо”» (450/36; ср. в оригинале: «И увидел Бог, что *это* хорошо» — Бытие I: 10, 12,

⁵⁶ См. об этом выше по поводу инварианта; ср. как сюжет Кириллова предвещает сюжет Ставрогина, хотя этот последний уже в главе «У Тихона» достигает более высокой степени завершения, чем параллельный сюжет Кириллова: указанная глава в плане событийного сюжета предшествует анализируемому разговору между Шатовым и Кирилловым. Антиципация, конечно, шире ориентирует ретроспективное чтение, но она представляет собой такую семантическую операцию, которая управляет прогрессивным ходом чтения, как при первом, так и при повторном чтении литературного текста. Акцентирование значения первого чтения см.: Chatman 1969.

18, 21, 25; ср. I/4; курсив в оригинале). Неточность цитирования направляет внимание на мотив *говoreния/слова*, отсылающий к поэтическому описанию самого творения, которое осуществляется словом, причем двумя разными типами слова: 1) божественным словом создаются разные части и элементы мира; 2) после творения этих элементов Бог (*пере*)называет их (ср. пример такого двухфазисного, с точки зрения употребления слова, творения: «И сказал Бог: да будет свет <...> И назвал Бог свет днем», I: 3, 5). Цитируя описание миротворения богом, Кириллов напоминает и о двух указанных формах словоупотребления творящего мир бога: он заменяет *радостное видение Богом* («И увидел Бог, что это хорошо») мотивом *божественного слова*⁵⁷, утверждающего творение. Этим изменением акцентируется поэтическое описание творения словом в книге Бытия, которое явно отсутствует в кирилловском воспоминании, ведь герой лишь эллиптически указывает на оригинальную нарративизацию божественной радости. В своих вступительных словах к «цитате» Кириллов дает обобщающее описание творения словом и видения того, что это творение «хорошо». Здесь говорится о том, что цитируемое сообщение звучало «в конце каждого дня», когда Бог «мир создавал». Итак, эллиптически обобщается процесс каждодневного творения, по ходу которого повторялись два, — по Кириллову, три, — разных типа словоупотребления.

Нельзя не отметить странность такой дискурсивной практики. В то время как персонаж исключает оригинальную поэтическую детализацию миротворения Богом (с точки зрения его нарратива, он оказывается таким же «забывчивым», как Ангел в Апокалипсисе), формой цитирования он сам сигнализирует недостачу нарративной детализации, обосновывающую идеологическую интерпретацию процитированного художественного материала. Одинаковая эллиптически-перифрастическая форма цитирования двух семантически соотносящихся источников, Апокалипсиса и книги Бытия, удваивает кодировку сдвига от философской (эллиптической) интерпретации к поэтической (дополняющей, комментирующей, семантически гибко расширяющейся^{57a}). Нарративная нехватка в цитировании Кирилловым способна указать на форму его поэтической компенсации, напоминая о полном оригинальном контек-

⁵⁷ Хотя в изучаемом месте книги Бытия божественное *видение* не во всех случаях тематизируется, но, тем не менее, сам *вид* сотворенных частей мира нарративизируется или сигнализируется, см., напр.: I: 6—8.

^{57a} О проблеме восстановления в семантическом мире цитирующего текста отсутствующего целого контекста определенных мотивов из претекста см. в разборе романа Достоевского «Братья Карамазовы» (магистерская диссертация — рукопись: 1986; защита: 1987). Ср. Kroó K. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség. Budapest, 1991. 49–57.

сте поэтической детализации, таким же образом, как нарративная недостаха напомнимания об ангельской клятве ориентирует семантическое чтение в «Бесах» как раз на полную форму изначальной поэтической детализации в Апокалипсисе. Акты цитирования именно благодаря этой своей семантической двуликости становятся своеобразными дискурсивными формациями, способными к семантическому посредничеству, причем так, что медиаторные функции выпадает на долю реализовывать Ангелу и Кириллову.

Восполнение нарративных пробелов путем *поэтической семантизации* в рамках семантического сюжета «Бесов» происходит не просто припоминанием оригинальных «полных» форм детализации изучаемых идей в Апокалипсисе и книге Бытия. Оригинальная полнота *переоценивается* в «Бесах» как узость, ввиду того, что полная (то есть, уже восстановленная, дополненная по сравнению с нарративным сокращением) нарративная форма семантически интерпретируется на фоне тех смыслопорождающих процессов, которые уже внутри романа, а не в оригинальных претекстах формируют семантический сюжет. На этом фоне очерчиваются те поэтические «дополнения» оригинальных «полных» претекстов, которые принадлежат уже дискурсивности «Бесов». По отношению к Апокалипсису дискурсивность романа определяет свою позицию через выделение того элемента божественного творения, который выпал из кругозора Ангела, когда он клялся Создателем. Ангел на уровне нарративной тематизации «не помнил» того, как радовался бог собственному творению (это выделяется в четырехчленном параллелизме). По отношению к книге Бытия дискурсивная позиция романа сводится к тому, чтобы трансформировать *радостное видение* в мотив *радостного божественного слова*, интерпретируя его по аналогии с первыми двумя изображенными формами словоупотребления Творца мира. В обоих случаях акцентируется *божественное слово, которое радостно отдает себе отчет в своем хорошем творении*. Цитированием из книги Бытия Кириллов, не сознавая всей значительности своего акта, «пишет» дальше Апокалипсис, причем делает это с помощью книги Бытия, которая в интерпретационном плане не суживается, а расширяется, обогащается семантически. Итак, Кириллов посредничает в области дискурсивного толкования пост-текста (Апокалипсиса) на основе претекста (Бытия) таким образом, что сам претекст семантически расширяется третьим, цитирующим как претекст, так и пост-текст, произведением⁵⁸, романом Достоевского. Несомненно при этом, что семантические медиаторные формации, в данном случае персонаж, Кириллов, не наделены той интерпретационной компетентностью, которая свойственна тексту романа в его целостной поэтической организованности.

⁵⁸ Ср.: Смирнов 1985.

В выражении «это хорошо», взятом из книги Бытия, Кириллов повторяет собственное словоупотребление при изложении своей идеи счастья в прежнем разговоре со Ставрогиным. Именно слово «хорошо» выступает одним из основных звеньев, которое явно связывает два разговора и оба акта цитирования указанных претекстов. Ср.: «— Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень *хорошо*, и опять закрывал <...> Лист *хорош*. Все *хорошо* <...> *Хорошо*. И кто размозжит голову за ребенка, и то *хорошо*; и кто не размозжит, и то *хорошо*. Всем тем *хорошо*, кто знает, что все *хорошо* <...>. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!» [188/37]. Сложность мотива *хорошо* заключается в том, что он содержит три разных значения. Резко очерченное идейное завершение концепции счастья сводится к той мысли, что счастье исчерпывается *осознанной мыслью о счастье*, независимо от эмпирического содержания основы переживания. В первой половине своего сообщения, однако, герой называет «хорошим» то, что он внутренне видит — воображаемый образ листа вызывает ощущение радости. Тут речь идет о совсем ином, чем в конце хода мысли: *счастье ощущается лишь в результате креативного акта творения внутреннего образа, который может компенсировать внешний/эмпирический недостаток*. Предполагается, что «лист» является элементом аллегорической (художественной) речи: «— Это что же, *аллегория*? — Н-нет... зачем? Я не аллегорю, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо» [188/41]. Согласно своей идейной позиции, Кириллов отрицает аллегоричность *листа*, которая тем более очевидна. Вопрос Ставрогина подчеркивает знаковый статус речи, отрицающий исключительность философского модуса изложения. Чередование внутреннего образа листа и реального видения внешней действительности сразу же ассоциируется с тем, как Ставрогин подвергается акту вызова из себя беса в форме внутреннего видения Золотого века и Матрешки. С другой стороны, Кириллов хвалит именно свой внутренний образ, т. е. собственное творение, в результате чего *аллегория* обретает параллелизм с тем *божественным словом* (т. е. с трансформированным в «Бесах» мотивом *видения* из книги Бытия!), которое радостно утверждает собственное творение. Таким образом толкование аллегорической речи Кириллова наделяется семантическим ореолом *божественного творения со словом о нем*, т. е. той поэтической мысли, которая в указанном прочтении *листа* должна как-то соотноситься и с внутренним образом Золотого века.

Сразу же бросаются в глаза и главные моменты отличия. Кириллов превращает внутренний образ в биографический текст. Момент счастья, состояние «времени больше не будет», момент с «зеленым листом» он преобразует в знак-эмблему реальной жизни⁵⁹ так, что сама драматизированная (разыгранная в жизни) форма создания эмблемы приобретает онтологический статус переживания: «Я часы остановил <...> *В эмблему*» [189/8]. Божественно радостное слово хвалит реальное творение мира, совершенное в форме двух типов речеповедения — повеления и переназывания, — этим последним на уровне словесного обозначения повторяя то, что произошло раньше как реальное действие. У Кириллова не хватает самого творения словом, налицо лишь обозначение творения в форме эмблематического «биографического слова», которое и равняется самому поступку творения. Стираются границы между эмпирией жизненного поступка и обозначением (переживанием) этой эмпирии. *Без-граничность* здесь появляется в буквальном своем значении. Творение и слово о нем неразделимы. Нет границы между текстом и метатекстом. Они слились в биографический текст. Ставрогин в настоящем событийного мира уже не путает жизнь и внутренний образ. Кириллов, допуская эту «погрешность», не может достичь полноты счастья. Его позиция сама требует дополнения, *божественного жеста радикального отделения текста творения от текста о тексте (от метатекста)*, подобно тому, как в книге Бытия речь идет о таком счастье, в основе которого лежит не *безграничность*, а *проведение границ*.

Из сказанного явствует, что образ Кириллова систематически подводит к семантическому сюжету Ставрогина, а именно, к образу Золотого века. В контрасте с аллегорией Кириллова, в образе Золотого века ожидается семантическое восполнение того недостатка, который состоит в неспособности отделения, проведения границ. Кодирование этой семантической антиципации предполагает встраивание поэтической мысли *божественного творения со словом о нем* в ожидаемое семантическое расширение, проводимое через образ Ставрогина. Сюжет Кириллова подходит все ближе и ближе к основному замыслу семантического сюжета фигуры Ставрогина, развертывая ряд этапов дискурсивного формулирования счастья, ср.: 1) *божественная радость* отождествляется как биографический текст (Кириллов хочет реально перевоплотиться в бога), который сливается с биографическим метатекстом (созданием эм-

⁵⁹ О символических жестах в качестве эмблем и аллегорий см.: Назиров 1983, специально: 246; о внетекстовой связи жеста Кириллова как элемента «культурно-исторического ряда», см.: 245.

блематической драматизированной формы) ⇒ 2) *счастье* равняется *божественному слову о собственном творении* (ср.: «лист хорош»/ «это хорошо») ⇒ 3) проводится параллель между внутренним творением образа счастья («лист») и формой жизненной драматизации (остановка часов), причем обозначаются две формы жизненной драматизации, внутренняя (лист, как символическая драматизированная форма времени года, уравнивающая зиму) и внешняя (остановка часов) ⇒ 4) акт воображения (внутреннего представления) присоединяется к разным онтологическим пластам: а) внутренний образ листа уже в самой жизни был предметом воспоминания в прошлом; б) в своей аллегорической речи Кириллов уже в настоящем событийного мира вспоминает как внутренне представленный лист, так и форму своего прошлого воспоминания; в) к тому же и сама эмблематическая жизненная драматизация представлена в виде воспоминания, т. е. вызванного внутреннего образа («По какому поводу? — Не помню <...> Я часы остановил»). В этом ряду семантизации *творческое воображение* приобретает семантический признак *воспоминания*, как *формы создания внутреннего образа*. *Божественная радость* (вечность/безграничность времени и т. д.) проявляется в *божественном творении*. Процесс семантизации содержит в себе трансформацию, в результате которой *жизнетворение*⁶⁰ (ср. п. 1) ре-дефинируется в смысле *внутреннего творения воображения* (ср. п. 3), которое, со своей стороны, определяется как *слово о творении* (ср. соотношение пп. 3—2) и обозначается заново как *форма воспоминания* (ср. соотношение пп. 3—4).

В аллегории Кириллова *воспоминание* обладает тремя смысловыми аспектами; аналогичным образом дифференцируется его значение и в Исповеди. *Лист* является одним из мотивов, связывающих ситуации сновидений (биографический материал) и изображенные миры снов [ср. 22/9—12] и он же устанавливает связь между двумя сновидениями. Кроме этого *лист* появляется в качестве предмета воспоминания уже в самом биографическом материале Исповеди [19/26—8]. С его помощью (с самых разных формах) обозначается *пересечение границ* между внешним миром и его внутренним образом. В этом свете нельзя считать случайным, что сама Исповедь обозначается как «печатные *листки*» [12/10]. Таким образом, разные формы воспоминания активизируют проблематику

⁶⁰ То явление, которое при анализе образа Кириллова мы назвали «биографическим текстом» или «жизненной драматизацией», Х. Бржоза обозначает как «кинетическую фразу», которую она учитывает в первую очередь у Ставрогина. «Кинетическая фраза» определяется как «жест, действие, расчлененное на сцены». Сюда относится материализация определенных ролей (ср.: Принц Гарри) (Brzoza 1992: 65).

текстуальности [см. 12/36—37; ср. 12/30—6]. Утверждение, что *листки* Исповеди не являются литературным текстом, подтверждается тем, что «листочки с первого взгляда очень походили на прокламацию» [12/27]. «Прокламация» отсылает к мошенничеству демонического Верховенского, который уже гораздо раньше «участвовал в составлении какой-то подметной прокламации и притянут к делу» [63/23]. Другое указание на *текстуальность* Исповеди выдается коннотированным *листом* значением *аллегории* (раньше: «не аллегория <...> просто лист, один лист»). Поскольку *листки* Ставрогина поэтически восстанавливают и дополняют художественный замысел кирилловской аллегии, *лист* оказывается также мотивом *пересечения границ между разными типами текстов* — от политической прокламации Верховенского, через не дочитанное до конца Ставрогиным письмо Шатова, («шесть почтовых *листов*», 195)⁶¹ и через аллегорическую речь Кириллова, вплоть до полноценного художественного произведения Ставрогина, Исповеди.

Разработанная в мотиве *листа* идея *перехода от одной формы воспоминания/воображения к другой*, от жизни, через внутренний образ, к тексту, — причем многократно, — вырисовывает путь последовательных этапов сначала *стирания*, а потом *резкого проведения границ* между разными онтологическими уровнями действительности и текстуальности. Неостановимый процесс этого пересечения границ интерпретируется как регулярная смена поэтических образов бога и беса. В Исповеди Ставрогин не может вернуть образ Золотого века в форме сновидения. На смену ему приходит образ беса. *Невозвратимость* снимается самой Исповедью, в которой появляется описание Золотого века в форме поэтического текста. И за ним закономерно следует описание образа Матрешки... Исповедь может ожить только в акте ее чтения. Тихон, в роли читателя, воспринимает поэтическое чередование божественного и бесовского. Постоянно переступаются границы, лежащие между *божественным* и *бесовским*, но переступаются они в разных онтологических сферах действительности, текстуальности и восприятия. Все эти пересечения границ предполагают отличающиеся формы воспоминания, с неодинаковыми рефлексированными предме-

⁶¹ Немаловажно, что в романе почти каждый персонаж связывается с созданием какого-нибудь текста. Поэтому А. Сараскина называет «Бесы» «самым “литературным” романом» Достоевского» (Сараскина 1990: 115—129; см. также: Моог 1985: 56, 64). Изучая проблематику логоса с другой точки зрения, Х. Бржоза подчеркивает, что в «Бесах» внутренняя драма человека и культуры проявляется «на уровне речи (языка)» (Brzozo 1992: 63). Ср. также постановку проблемы соотношения *слова* и *дела* в «Бесах» и связи этого соотношения со словом и делом самого писателя в работе: Meijer 1965.

тами, и с разными субъектами рефлексии⁶². Нагляден не только путь *от жизни к тексту* (с созданием и восприятием) и потом *от текста к новому тексту* (созданному и воспринятому), но очевидно и то, что перетворение текста имплицитно *определенные соотношения претекстов и текстов*. При всем этом указываются и определяются разные типы текстов, разные модусы знаковости (прокламация, эмблема, метафора, аллегория, целостный литературный текст). В мире событий невозможно устранить беса, прежде чем он оставит за собой свой демонический след. Бесовство не отменяется, а действительно компенсируется актами творения и перетворения, которые не могут произойти без *совместного хранения памяти беса и бога*. Это память не просто восстанавливающего характера, но такая, которая может дополнить старое новым. Отсюда вытекает истинно *новое*, не фальшивое слово (*быль*), уже не претендующее на то, чтобы заключить незаконченное (ср. инварианты), или положить конец всему, что мешает достижению человеческого счастья (ср., напр., желание Кириллова покончить жизнь самоубийством). Это *новое слово* направлено не на идею *конца*, а на *креативное продолжение*, которое призвано препятствовать тотальному разрушению мира бесом.

Ставрогин прав: «На свете ничего не кончается» [229/30]. Форма, в которой Ставрогин кончает жизнь самоубийством, хранит культурную память о смерти Христа. Определенные предметы, использованные героем в целях совершения самоубийства, ясно ассоциируются с аксессуарами распятия Христа. Молоток и гвоздь⁶³

⁶² Субъекты очередных форм рефлексии не просто изменяются, а обратным ходом реализуют процесс семантического интегрирования. Создаются поэтические образы рефлектирующего героя (широкий жизненный материал); героя, создающего внутренний образ своей рефлексии (сновидения); героя, перевоплощающего этот образ в текст (описание сновидений); субъекта текста, который включает свое сочинение (описание сновидений) в более крупную форму (Исповедь), соотнося друг с другом элементы этого художественного произведения (I—II/A, Б); Тихона, читателя Исповеди; субъекта дискурса романа «Бесы», содержащего в себе Исповедь Ставрогина; читателя, воспринимающего художественный замысел «Бесов». По причине строгой последовательности конструирования этого ряда, не кажется обоснованной идея Долинина, согласно которой «золотой век» в «Бесах» — это мысль, «в художественном отношении не играющая почти никакой роли в композиции целого» (Долинин 1989: 282). Несмотря на то, что Ставрогин не превращается в писателя, который сам создает текст о самом себе, как герой романа «Подросток», на который Долинин ссылается (подробный анализ романа см.: Horváth 1999, 2002), он все же отмечен как *субъект текстопорождения*.

⁶³ Такое отождествление см. также в работе: Силард 1983: 159—160. Исследовательница указывает на «контрапунктную связь» смерти Ставрогина «с уходом Кириллова», подчеркивая, в то же время, в рамках интертекстуально усложненных связей, параллель смерти героя с уходом Юды. Ср.: Иванов 1916: 70.

отсылают к орудиям распятия, и сразу же коннотированы всем символическим значением стигм Христа. *Мыло* на уровне поэтической семантики этимологически актуализирует значение *мыть*, которое в символическом контексте данного места романа ассоциируется с *очищением*⁶⁴. На уровне звуковых манифестаций подчеркивается ряд «пас» (и анаграмматических его форм), который в данном контексте вызывает звуковой образ *Спасителя*: «я сам <...> припасенный про запас <...> заранее припасенный и выбранный» [ср. 516/3—11]. Ставрогин явно реализует свою дискурсивно-семантическую роль, которая инкарнируется в его имени, происходящем от греческого слова — «stavros» — со значением *крест*⁶⁵.

Через последний поступок Ставрогина дискурсивно припоминаются (само)убийства Матрешы и Кириллова. Последнему явно противопоставляется индивидуальное решение и добровольно совершенное действие главного героя. Первое вызывает память о *пороговой минуте*⁶⁶, о сюжете, по ходу развития которого «бог убит»,

Мотивы *восхождения* толкуются как «травестирующие образ двенадцати ступеней крестного пути Христа». Тем не менее, согласно концепции Л. Силард, семантически двухполюсное изображение смерти Ставрогина (ср. травестированный путь Христа и путь Юды), не вычеркивает в тексте трагичность этой смерти. См. там же. Ср. в статье: Jovanović 1983: 13: «он [Кириллов. — К. К.] играет даже в Христа». Нам тоже хотелось бы подчеркнуть, что в конце романа явно сигнализирована христоподобность поведения Ставрогина, которое складывается в семантически-сюжетный ряд, развитый в целостном тексте романа. Как раз последовательность развития этого ряда, интерпретированного в нашем разборе, снимает гротескность изображения Христа как в образе Ставрогина, так и в образе Кириллова. О подражании Кирилловым Христу см., напр.: Wasiolek 1964: 121; ср., напр.: Сох 1984: 85. См. о фигурах «гротескных Христов» в статье: Catteau 1983. Согласно этой концепции «гротескное имеет ту же самую функцию, что и трагическое, которое, со своей стороны, является языком богов; точнее, гротескное является перевертыванием, разрушением трагического, фундаментальным обманом». Более детально см.: Там же: 30. Проблематизацию соотношения «ложного героя» и фольклорного «мнимого жениха» (ср.: «князь», «Христос») см.: Jovanović 1983: 17—18; о фигуре жениха в контексте вариантов балладного «сюжета Леноры», см.: Клейман 1999, специально: 82, 88—91. О связи между Лжедмитрием и Антихристом см.: Силард 1983: 145. Идею о том, что в «Бесах» герои выступают как «pretenders» см.: Howe 1965: 58.

⁶⁴ См.: Vasmer 1987, III: 24, 26.

⁶⁵ О смысле имени (от ранних до нынешних интерпретаций) см., напр.: Иванов 1916: 69; Pore-Turner 1990: 544.

⁶⁶ Однозначные сигналы о параллели между двумя самоубийствами проводятся через мотивы *дверь* и *лестница* (см.: 18/41—2, 46, ср. 515/30—1, 41—3). Так как биографический сюжет Матрешы разыгрывает путь от стадии *убиения бога до его воскрешения*, сохраняя высшую *верность богу*, в рамках рассматриваемого параллелизма самоубийство Ставрогина нельзя интерпретировать в смысле измены, как это делается Вячеславом Ивановым (Иванов 1916: 70). Самоубийство определяет истинное поэтическое значение «потребности креста», в том смысле, в котором Иван Карамазов понимает надобность жертвоприношения:

но и воскрешен. Это биографический текст Матрешы, воплощенный в тексте Исповеди. В форме собственного жизненного текста самоубийства Ставрогин продолжает писать свою Исповедь. По-

«Завтра крест, но не виселица» (Достоевский 1976 (15): 86/45). В семантическом плане полностью инвертируется событийное значение самоубийства. Оно побеждает «последний обман», ложь, фальсификацию форм самовыражения Ставрогина и их интерпретаций учениками. Им снимается неправда «великодушия» (ср.: «я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие. Я боюсь, что будет еще обман», ср.: 514/42—47). В нем проявляется та *великая душа*, которая учениками понималась как «Великая мысль» (ср.: 506/18—34). *Великая мысль* в романе перерождается в *великодушие*. Этим и кончается «бесконечный» ряд «философских» обманов. Остается образ *души бога*, поэтический образ *креста*. Мысль, которую следует не думать, а «чувствовать» (ср. с идеей «мысль почувствовать» [187/29—31]; ср. у О. Фрейденберг мифологический образ как «предметное, чувственное мышление» — 1978: 181). Форма переживания этой думы в «Бесах» та же, что в «Идиоте» — глубокая *тоска*, ср.: «Христос <...> *мысль великая как весь мир*, покоится в его взгляде; *лицо грустное*» (Достоевский 1973 (8): 380/4). На этой картине о Христе тоже «солнце заходит», и контекстом появления описания является изложение идеи *совершенства*, которое для создателя образа Христа воплощается в Аглае, переименованной «светлым духом». Но так как «на совершенство можно только смотреть как на совершенство» [379/12], философскую думу о нем закономерно должна сменить картина. Лишь в *душе* Христа, в его *тоске* может воплощаться *мысль*, великая, как весь мир. *Весь мир* в «Идиоте» соответствует определенным *точкам соприкосновения*, таким, как точка, в которой «небо с землей встречается» [51/6]; как момент «высшего синтеза жизни», когда «ум, сердце озарялись необыкновенным светом» [188/6]. Это момент совместного появления «красоты и молитвы» [188/29]. *Полнота* заключается в том, что соприкасаются два мира, две онтологические сферы, два типа ощущения, и сливаются они именно в человеке, который сам *сливается с миром*. Такое *соединение* соответствует истинному значению идеи Мышкина о *сострадании*, которое в романе понимается широко, и достигается *в форме интеллектуальной и душевной деятельности субъекта полного переживания. Синтез жизни*, тот момент, о котором Зосима в «Братьях Карамазовых» говорит как о «чувстве соприкосновения своего таинственным мирам иным» (Достоевский 1976 (14): 290/47), в «Идиоте» переименовывается как «высшее бытие».

Высшее бытие в «Бесах» соответствует «высокому заблуждению» в период Золотого века (21/42; ср.: Мышкина тоже «зовет» желание участвовать в этом двоимирии — 51/4). *Высшее бытие* — это модус существования, это определенная форма *бытия*. Такая форма, которая в «Бесах» семантически определяется как «избыток» (когда человеческий мир сливается с божественным) и как картинная «*быль*» (когда пережитое божественное или бесовское претворяется в новую жизнь воспоминанием и текстом); которая *бывает* с Мышкиным в «Идиоте» («Вот тут-то, *бывало*, и *зовет* куда-то»); к которой стремится повествователь «Бесов», когда его внимание обращено не на «быть», а на «*событие*» (Достоевский 1974 [11]: 240—241; указанный отрывок цитируется также в работе: Gregory 1979: 452). Истинное событие улавливается в тех формах существования, в которых человек может *сосуществовать с бесом*, находя формы его компенсирования, вновь оформляя в себе образ бога. Или по другому, в обратном смысле слов Зосимы: когда два существа могут *сойтись в мире* — «то вот уж и

следний поступок героя составляет такую форму жизненной драматизации, которая питается культурной памятью. Это не *конец*, а *продолжение*. Такое же продолжение в рамках повседневной личной жизни индивида, каким, в области художественного творчества, является божественное, истинно «новое» литературное слово о старой «истории» о бесах в неимоверно богатом поэтическом мире изучаемого романа Достоевского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сообщению о смерти Ставрогина предшествует письмо к Даше. Там Ставрогин «зовет» Дашу, призывает ее в «сиделки». Как мотив *звать*, так и *сидеть* явно отсылает письмо героя к описанию его сновидений. Повторяется и сочетание *бесконечности и ограниченного времени*, к тому же данное оксюморонное мотивное образование опять присоединяется к проблематике *текста, писания*: «Простите, что так много пишу. <...> Этак *ста страниц мало и десяти строк довольно*. Довольно и *десяти строк призыва* “в сиделки”» [515/1]. В *призывном слове* Ставрогина, в *моменте* («десяти строк») по сравнению с *множеством* («сто страниц») текста (времени/пространства) герой проявляет свою неутолимую жажду счастья (вопреки форме тематизации). Ставрогин сам зовет Дашу, как в то время, когда он *сам вызывает* образ Матрешы, и «не может» его не вызвать (ср. в описании обстоятельств самоубийства: «Никого не винить, *я сам*» [516/4]). Он вызывает Дашу, которая ему «мила», потому что при ней он мог так раскрыть свою душу, как в Исповеди (тут и улавливается ре-дефиниция *сиделки*, коннотированной уже тем значением *сидеть*, которое связано с *текстуальностью* Исповеди): «Мне вы милы, и мне, в *тоске*, было *хорошо* подле вас; при вас при одной я мог вслух *говорить о себе*» (513/37; мотивный блок *слово—хорошо* сигнализирует сюжет Кириллова с процитированным претекстом, книгой Бытия, лишней раз связывая *текстуальность с божественным творением*).

весь мир» (Достоевский 1976 [14]: 291/37—38). В этом мире «восполняется» божья «правда» (Там же: 291/40). Эта «правда» в «Бесах» появляется как *быль*, как *правдивая история*, которая повествуется в духе тех событий, о которых повествователь пытается дать верную картину. Ср. со словами Лихачева о произведениях Достоевского: «Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое *было, было, было*. Он идет в некоторых случаях, казалось бы, на “уступки”, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость *бытия рассказываемого*; надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: “*было, было, было*”» (Лихачев 1974: 10—11).

Пришел именно тот «конец», о котором раньше Даша сама предупредила Ставрогина: «— На свете ничего не кончается. — Тут будет *конец*. Тогда *кликнете* меня, я приду <...> — А *какой* будет *конец*? — усмехнулся Николай Всеволодович. — <...> не отвечая на *вопрос о конце*» [229/30]. На этот вопрос должен ответить сам Ставрогин *в конце романа*, который имеет две семантические концовки — письмо героя к Даше, а потом его самоубийство. В семантическом плане эти концы равноправны. В них отражается попытка героя сотворить давно ожидаемый моментальный *конец* по собственному индивидуальному выбору. Ставрогин и Даша знают, что «на свете ничего не кончается», но все-таки есть «последний конец» [ср. 229/47]. Этот конец Ставрогин формирует *сам*, чтобы *она*, ожидая его призывное слово, *сама* могла к нему приехать в сиделки [ср. 228/43—229/10]. *Сидеть* — сюжетный мотив и как таковой хранит в себе всю трансформацию от идеи *бесовства* до идеи *божественности*. Если первое предложение Даши прийти к нему и «после лавочки» Ставрогин принимает с «презрением» [231/21—3], к концу романа *сиделка* становится знаком *страстно желаемого и наконец достигнутого счастья*. Мотивом того *конца*, который человек *сам* свободно создает для себя. Здесь обнаруживается поэтическая мысль *самораскрытия, текстуальности, божественности*. Ставрогин в своем письме зовет к себе любовь и свободу. Но если он прав, после конца должен следовать другой конец. После предсказанного «последнего конца» идет еще новый последний... Вот и конец романа, где мы видим главного героя, как он пересоздает *окончание* своей жизни в форме нового, уже истинного художественного слова своего биографического текста⁶⁷.

Поскольку прочтение «Бесов» ретроспективно, христообразное поведение Ставрогина, конец романа отсылает читателя к началу романа, к эпиграфам, где бес опять-таки должен быть изгнан. Причем два раза — в стихотворении Пушкина и в Евангелии от Луки. А в Евангелии даже и неоднократно. Пастухи, которые видят, как бесы «вышли из человека» и как они «вошли в свиней», рассказывают другим о происшедшем. *Выход* ⇔ *видение* ⇔ *рассказ* — этот ряд сцеплений повторяется. Те, кто слушал рассказ, «*вышли видеть*» (*выход* ⇔ *видение*) и, «пришедши к Иисусу», они находят прежнего бесноватого (*приход к Иисусу* ⇔ имплицитно: *видение*). Он *сидит* «у ног Иисуса». И опять: «*видевшие же рассказали* им, как исцелился бесноватый» (*видение* ⇔ *рассказ*). В памяти вызыва-

⁶⁷ Ср. со словами Достоевского: «Жизнь есть то же художественное произведение самого Творца, в окончательной безукоризненной форме пушкинского стихотворения». Ср.: Карякин 1983: 127.

ется непроцитированное Достоевским продолжение Евангелия: Иисус отпустил человека, «из которого вышли бесы», «сказав: Возвратись в дом твой и *расскажи, что сотворил тебе Бог*. Он пошел и проповедовал по всему городу, что сотворил ему Иисус» [8: 38—9]. Указанный ряд сцеплений при семантизации *божественности* содержит в себе фазу, соответствующую тому изменению, которое Кириллов делает, когда в своем перифрастическом изложении отрывка из книги Бытия видоизменяет мотив *видения* на мотив *слова*. Видение того, что (и как) «бог сотворил», следует превратить в *рассказ*. *Выход/вызов беса* в художественном мире «Бесов» равняется *проявлению божественного творения через слово*. Тот, кто видел «хорошее» творение, должен его рассказать. А ряд *выходить* ⇔ *видеть* ⇔ *рассказать* должен повторяться и повторяться. У кого образ сюжета *вызывания/вызова беса* в душе, тому следует напомнить о нем словом. Поэтому рассказывают в романе Достоевского Бог, Ангел, Кириллов, Ставрогин и, конечно, сам дискурс, который имеет все новые и новые концы и начала непрерывного сюжета *вызывания беса*.

Все «бесы» в романе «помешаны» на идеях. Поэтически реализуя этимологический потенциал «помешательства», они наделяются и другим аспектом значения *мешать*. Они склонны мешать⁶⁸ божественное с человеческим и бесовским, жизнь с текстом, текст с метатекстом, старое с новым, прошлое с настоящим и настоящее с будущим⁶⁹. Это

⁶⁸ Ср. с выражением Верховенского: «пустить смуту» (322/22; эта «смута» также связывается с мотивом *текста*, см.: «пустим легенды»; еще: «пустим пожары», 325/25—26).

⁶⁹ Ср. противопоставление понятий «icon» и «idol» в работе: Slattery 1985. Исследователь указывает на то, что окружение Ставрогина воспринимает героя в качестве идола, в то время как некоторые другие персонажи появляются в романе в функции образов. Одно из различий между двумя инкарнациями сказывается в том, что Ставрогин является «творением настоящего момента, а не образом, вырастающим из наследия или традиции посредством некоторых укоренившихся условностей, как теологических, так и эстетических» (Там же: 41). Творческий акт Ставрогина в области конструирования собственной фигуры путем воспоминания и создания образов как Матрешы, так и Золотого века, — и через свою смерть образа Христа, — характеризуется валоризацией в смысловом мире романа того прошлого, корни которого, согласно процитированному выше соображению, забыты. Парадокс заключается в том, что все ученики Ставрогина ссылаются на прошлое. Тем не менее, сама *идольская природа*, которой герой наделяется своим окружением, акцентирует настоящее. В этом смысле можно утверждать, что фигура Ставрогина семантически трансформируется в романе из *идола* в *образ*, созданный самим героем. Такую трансформацию можно отождествить с тем «словом», которое формируется Ставрогиным, всегда молчаливым (Holquist 1977: 128) в его поисках собственного индивидуального «я». Данная трансформация имеет историю, и таким образом преодолевает биографические структуры, оставленные им и воскрешенные учениками — структуры, ко-

мешание — не что иное, как *стирание границ*⁷⁰. При оценке смерти Ставрогина в событийном плане «совершенно и настойчиво» отвергается «помещательство» [516/10]. Таким же образом оно отвергается, по мнению, изложенному в указанной работе, лишены *истории*, т. е. времени в смысле *становления* (см. «history» vs. «structure», там же: 126). Ср. толкование концепции Холквиста в контексте понятия «taboo» в работе: Meerson 1998: 117—118. С другой стороны, как раз в сюжетном развитии мотива *создания собственной истории* мы видим одну из общих черт Ставрогина и Гамлета Шекспира. О других моментах поэтической аналогии, связанной с проблематикой искусства, см.: Силард 1983: 143—144, 149. Специально о гамлетовской теме в «Бесах» см.: Belknap 1983. Сопоставление Раскольникова и Гамлета см.: Király 1983: 285—309.

⁷⁰ R. Anderson указывает на диалектику парадоксального сюжетного процесса, по ходу которого в романе постоянно выражается стремление перешагнуть границы, и в то же время границы постоянно устанавливаются: «Роман, таким образом, можно считать гигантской тавтологией повторяемого побуждения (превзойти границы) и предопределенного распада (установление границ)» (Anderson 1986: 100; ср. идею пересечения границ как «self-transcendence» — Там же: 100). Евангельский претекст романа, связываемый исследователем с ритуалом «смещения» («rite of displacement», ср. «drama of transference», там же: 96—99) также акцентирует идею пересечения границ (ср. интерпретацию евангельского эпиграфа романа Степаном Трофимовичем в конце произведения: 497/29—498/3, 498/30—499/23).

Идеей *пересечения* и выделяется мотив *границы*, и выявляется мысль *безграничности (стирания границ) при необходимости и неизбежности проведения границ*. Семантическая игра, проявляющаяся в виде трансформационного ряда *граница* ⇔ *стирание границы* ⇔ *установление новой границы*, действует и на уровне метатекста. Метафорическое и аллегорическое мышление персонажей семантически поставлены между эмблематической формой выражения и художественным текстом Ставрогина, Исповедью. Тут явно прослеживается путь от понятийного мышления к образу и через образ-метафору к литературной наррации. Эмблема сама по себе воплощает образную форму выражения в контрасте с (понятийной) идейной конструкцией, которая ее мотивирует. Аллегория Кириллова развертывает свою центральную метафору в нарративном плане (речь идет буквально о том процессе, о котором О. Фрейденберг говорит по поводу происхождения наррации, Фрейденберг 1978). Нарративизация развивается дальше в Исповеди, где в соотношении двух частей (биографического описания и изображения сновидений) тоже наблюдается переход от понятийного мышления к образному. Ряд *понятие* ⇔ *образ* ⇔ *понятие* ⇔ *образ* ⇔ и т. д. оказывается открытым семантическим континуумом (куда включается и сам роман).

Согласно тезису О. Фрейденберг, основная разница между образным и понятийным мышлениями состоит в том, что «образная мифологическая мысль *не отделяет* познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же *отвлекает*», то есть *отграничивает* от явлений их свойства («признаки»), представляемое от представляющего» (Там же: 181). Указанное *отвлечение* определяется как *отделение*, проведенное в разных плоскостях (ср. отношение познающего к познаваемому, предмета и его свойства; ср. еще об образном двучлене: «деление на два мира, тот и этот, вносит два различных измерения не только в пространство, но и во время», 217; еще одно отделение: «для того, чтобы могла возникнуть наррация, активное начало должно было *отделиться* от пассивного», 225). Речь идет как раз о том *ограничении*, которое в

гается и в семантическом универсуме романа, где создается образ персонажа, который «во всякое время и сию минуту» романного настоящего занят *вызыванием беса*. Он ожесточенно ищет формы *перетворения путем дополнения, расширения, обогащения*. По свидетельству романа, этим могут *расшириться границы* существенной жизни в области жизне- и текстотворения.

ЕЩЕ ОДНО ЗАКЛЮЧЕНИЕ...

Медиаторные дискурсивные формации служат еще и для того, чтобы резко провести границы между определенными этапами сюжетного развертывания, между текстом и метатекстом, претекстом и текстом (текстом и пост-текстом). Самая богатая форма медиации опирается на образ Кириллова и на его аллегорическую речь о листе. Без учета семантического мира и посреднической функции этой аллегории значительные смысловые аспекты Исповеди остаются скрытыми.

Во второй части Исповеди Ставрогин, по примеру Кириллова, закрывает глаза, чтобы вызвать заново образ Золотого века, который в гораздо более простом аллегорическом мире соответствует метафоре *зеленого листа*. Кириллову, по-видимому, удастся «возвратить миновавший сон» [ср.: 22/7] — исчезает внешний вид зимы, его может компенсировать внутренний образ зеленого листа. Это предположение, однако, не подтверждается нарративным доказательством, ибо ожидаемый образ не получает словесного воплощения в аллегорической речи. Дискурсивно образ не вызывается заново. Данный хиатус будет тематизироваться в Исповеди Ставрогина: «Я поскорее закрыл опять глаза <...>, но вдруг мне явственно представился <...>» [22/6]. Хорошо известно: вместо Золотого века

поэтическом мире «Бесов» соответствует идее *проведения границ*. Семантическое движение *от понятия к образу и обратно*, а потом все это снова и снова, интерпретируемо как непрерывное движение между мотивами *отграничивания и ликвидации границ*. Данные мотивы передают метатекстуальную информацию. В рамках одного возникает другой: в рамках идеологии создается эмблема; на фоне эмблемы — метафора ⇔ аллегория; в рамках аллегорической речи Исповеди — «понятийный» текст (биография), чтобы он мог превратиться в образное изображение сновидений, и т. д. Вспомним опять слова Фрейденаберг: «окастая образной, она [наррация. — К. К.] делается понятийной» [223]. Только в этом своем состоянии появляется истинная наррация, роман Достоевского: «Наррация тогда перестает быть логосом и “картиной”, когда изменяется ее прежняя познавательная сущность. Только теперь она получает свою собственную особенность и *начинает “быть”*» [223]. Начинает быть роман Достоевского. Как наррация о понятийном и образном мышлениях. Как *новейшая картинная быль*. Как *последнее слово* в нескончаемом ряду...

здесь Ставрогину является образ Матрешы, который соответствует мотиву *зимы без листа* из кирилловской аллегии.

Описание сновидений явно пересоздает структуру аллегии Кириллова. На смену внутреннему компенсированию недостачи в мире приходит новый элемент. Старая форма уравнивания эмпирического недостатка (*Золотой век : зеленый лист*) сочетается с новой, с воспоминанием о недостатке (*Матреша : зима*). Это значительное изменение дополняется также новой формой дискурсивного выражения. Там, где у Кириллова отсутствовала всякая наррация о повторно вызванном внутреннем образе, появляется поэтический образ Матрешы. Прежний *нарративный пробел* опять-таки *восполняется наррацией*. Таким же образом нарративизируется *зеленый лист* во внутреннем образе Золотого века. Функционально тут происходит то же самое, что в случае нарративизации картины Клода Лоррена. Из образа (внутренней картины) листа рождается нарративная форма образа. В описании Золотого века (ср.: картина «как быть») заложен двойной код нарративизации — один сообщает об отношении данного образа к *картине Клода Лоррена*, другой определяет его поэтическую функцию по отношению к *зеленому листу Кириллова*. В конечном счете нарративная форма «не как картина, а как будто какая-то быть» (т. е. нарративизация картины) оказывается метафорическим нарративным развертыванием *зеленого листа* из аллегии Кириллова благодаря его семантическому перетворению путем дополнения. С другой стороны, образ Матрешы нарративизирует дискурсивно не оформленный поэтический образ *зимы*⁷¹ со значительным семантическим осложнением. Дополнение сводится к той мысли, что именно зимнюю, а не весеннюю картину нужно (повторно) вызывать в форме внутреннего образа. К этому добавлению относится и то отличие, которым обособлены образы Золотого века и зеленого листа. Зеленый лист «яркий <...> и солнце *блестит*» [188/38], в Золотом веке солнце *заходит*, закономерно переступая определенные границы. Именно этой разницей мотивируется надобность появления образа Матрешы, вместо зеленого листа — в своем *нарративизированном виде*.

В качестве «САМОГО ПОСЛЕДНЕГО» ЗАКЛЮЧЕНИЯ подытожим наши выводы о поэтическом характере одной из самых значительных медиаторных дискурсивных формаций в «Бесах», аллегии Кириллова.

⁷¹ «Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо» [188/39] — здесь отсутствует как раз поэтический образ того, чему Кириллов не верил.

— Аллегория занимает медиальную позицию между жизненной драматизацией идеи *вечности* (ср. эмблематический событийный знак) и художественной моделью той же идеи, развитой в литературном тексте Исповеди, то есть, между двумя разными знаковыми системами.

— Путь от жизненной эмблемы до литературного текста соответствует семантическому движению *от жизни к тексту*, и аллегория становится промежуточным этапом в этом процессе.

— В Исповеди описание сновидений Ставрогина с точки зрения его семантической функции соответствует аллегории. Сновидения в своих формах изображения воплощают также медиальную позицию между фиктивным жизненным событием и его моделью (в глобальном поэтическом мире Исповеди).

— Описание сновидений известным опосредованием превращает аллегорию в предмет обозначения. Отсюда возникает возможность отождествить это описание как *метатекст* аллегории Кириллова.

— Аллегория, таким образом, становится референтом, трансформируясь в рефлектирующей ее Исповеди. С одной стороны, нарративизируются прежние нарративно неоформленные (или даже отсутствующие) образы, с другой стороны, при такой нарративизации эти образы семантически осложняются.

— Данная трансформация в контексте динамического развития мотива *пересечения границ* интерпретируема в качестве *текстуального перетворения*, происходящего в рамках соотношения *претекста и текста*.

— Аллегория составляет часть парафразы апокалиптической цитаты, приведенной для выяснения идеи *безграничного счастья*. На словесный материал расширенной таким образом семантики аллегории дается ссылка (в разговоре Кириллова и Шатова) через парафраз идеи, взятой из книги Бытия. В результате и сама апокалиптическая цитата отсылается к книге Бытия как к претексту.

— Позиция аллегории, следовательно, определяется между книгой Бытия как ее претекстом и Исповедью, ее пост-текстом, которая в определенном смысле должна являться и пост-текстом Апокалипсиса.

Так проходит путь субъект дискурса романа Достоевского от «старых философских мест» к литературной интер- и метатекстуальной дискурсивности. И так пытаются критические интерпретации снова и снова подойти к тому художественному образу *божественного творения*, который создается в «Бесах», в романе, приво-

дящем читателя к тому, чтобы интеллектуально и душевно вновь и вновь пережить (мысленно «почувствовать») сюжет *бесконечного вызывания беса и перетворения бога*. Именно художественный текст управляет таким «божественным» поведением читателя. *Божественное начало, божественное творение* заложено в самом романе Достоевского. Вот, в духе поэтического мира Ф. М. Достоевского, еще один семантически реконструируемый субъект текста романа «Бесы»...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ — ЗАВЕРШИМОСТЬ?

Подойдя к последним страницам настоящей книги, читатель с полным правом задается вопросом: нельзя ли найти другие произведения Ф. М. Достоевского, в которых *слово* приобретает свое поэтическое значение в такой же многосторонне структурированной семантической системе, какую представляют изученные нами четыре произведения писателя?

Конечно, такие произведения нетрудно найти.

Тем не менее, в четырех выбранных примерах явно проглядывало общее свойство поэтической семантизации *слова*, которое позволяет выстроить особую типологию. В ее основе лежат не смысловые варианты *слова*, а формы их семантически-сюжетного развития. Это развитие происходит на трех структурных уровнях литературного текста.

На первом уровне иерархической организованности знаковой системы указанное семантическое развитие включено в событийный сюжет, в мир действия. В нем главные литературные герои высказывают слова или молчат; относятся небрежно к словам или, наоборот, терзаясь, углубляются в поиски «нового слова»; часто «соскакивают» с дороги правильного выражения, но в конце концов могут быть способны даже «петь» стихи. Герои проходят свой *путь по слову*. Как раз в этом *пути по слову* и состоит значительная доля сюжетного развития их семантических фигур, метафорическим обозначением которого является их «воскресение». При изображении такого метафорического сюжета литературных персонажей, само собой разумеется, само *слово* сильно и многосторонне метафоризируется. С процессами метафоризации связано то явление, что *слово* начинает семантически действовать как элемент, участвующий в метатекстуальной системности текста. Как мы могли убедиться, в создании такой системности значительную роль играют интертексты.

Типология, таким образом, проходит по следующей цепочке: 1. действие (герой) ⇔ 2. целостная текстовая конструкция со своими семантически-сюжетными процессами (ср., например, сюжет

семантической фигуры персонажей) ⇒ 3. метатекстуальная знаковая в указанной текстовой конструкции (она тесно связана с интертекстуальной природой художественного произведения). *Творческое слово* Достоевского было изучено нами именно на этих трех пластах литературного оформления текста.

Этим методологическим путем мы попытались следить за ходом «второго дела»¹ поэта, «ювелирного» мастерства художника, который, «получив алмаз» из родника души и «великого сердца» «сильного поэта», мастерски «обделывает» свой «самородный драгоценный камень». Критический опыт изучения *творческого слова* Достоевского свидетельствует о том, что такое мастерство творения оказывается отнюдь не менее «глубоким и таинственным», чем «первое дело» поэта, хотя Достоевский, судя по процитированному письму к А. Н. Майкову, полагал иначе — впрочем, письмо это также можно отнести к разряду «поэтических». Именно такова природа *творческого слова*. Оно способно *творить* новый смысл, противоречащий старой идее. Оно является зачинателем. Оно — в истинной своей форме, как говорится в «Игроке»: в *натуральной форме души и сердца* — всегда должно и может быть новым. Это и есть та истина, которую осознает Раскольников в «Преступлении и наказании» — герой, страстно желающий высказать свое «новое слово». Но смыслопретворяющий характер творческого слова влечет за собой также и мучительное сознание его незавершенности. Понимание этого закона — причина страданий Ставрогина в «Бесах».

Мастерство всегда «обделывать» в завершенную форму то, что незаверσιμο, находить все более свежие формы проявления творческого слова, включая в этот процесс и самих героев литературных произведений, — это особое поэтическое свойство принадлежит уже творческому гению Достоевского; «сильного поэта», который всю свою жизнь страстно искал все новых и новых концов своей художественно совершенной и завершенной, но интерпретационно неисчерпаемой «поэмы».

В нашей книге была предпринята попытка ближе подойти к смыслу этой «поэмы» по одной из возможных методологических траекторий анализа произведений Достоевского.

¹ Цитаты взяты из того же письма Достоевского А. Н. Майкову, которое было процитировано в Предисловии нашей книги (Достоевский [29:1], 1986, 39).

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андерсон Р.* О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994, 89—95.
- Анненский И.* Искусство мысли. Художественная идеология Достоевского // Книги отражений. Л., 1988 (=1988а), 591—611.
- Анненский И.* Достоевский // Книги отражений. Л., 1988 (=1988б), 634—640.
- Архипова А. В.* Достоевский и эстетика безобразного // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12, СПб., 1996, 49—66.
- Ашимбаева Н. Т.* Сердце в произведении Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 6. СПб., 1996, 109—117.
- Базанов В. Г., Фридлендер Г. М.* (ред.) Достоевский и его время. Л., 1971.
- Батюшков К. Н.* Сочинения в двух томах. Т. I. М., 1989.
- Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4. М., 1979.
- Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М., 1985.
- Бем А. Л.* У истоков творчества Достоевского. Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский // О Достоевском. III. Берлин, 1936.
- Бем А. Л.* «Игрок» Достоевского. (В свете новых биографических данных) // Современные записки. Париж, 1925. Кн. XXIV, 379—392.
- Бем А. Л.* Сумерки героя. (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского) // Исследования. Письма о литературе. М., 2001 (=2001а), 95—110.
- Бем А. Л.* Эволюция образа Ставрогина. (К спору об «Исповеди Ставрогина») // Исследования. Письма о литературе. М., 2001 (=2001б), 111—157.
- Бем А. Л.* Достоевский. Психоаналитические этюды. Ann Arbor, 1983 (= Берлин, 1938).
- Бердяев Н. А.* Ставрогин // Ф. М. Достоевский. Бесы. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996, 518—525.
- Библия.* Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. М., 1968.
- Билинкис Я. С.* Романы Достоевского и трагедия Пушкина «Борис Годунов». (К проблеме единства пути русской литературы XIX столетия) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976, 164—168.
- Бицилли П.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годишник на Софийский университет. Историко-филологический факультет. Т. XLII. 1945/46. Sofia, 1946, 3—72.
- Бланк К.* Мышкин и Обломов // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Ред. Т. А. Касаткина. М., 2001, 472—481.
- Борисова В. В.* Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996, 65—73.
- Борисова В. В.* Последний свидетель Свидригайлова // Достоевский и мировая культура. Вып. 13. СПб., 1999, 51—55.
- Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

- Бржоза Х.* Достоевский. Просторы движущегося сознания. Poznań, 1992.
- Буданова Н. Ф.* О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988, 93—106.
- Булатов А. М.* «Ум» и «сердце» в русской классике. Саратов, 1992.
- Верч И.* «Вечный муж» Ф. М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения // Dostoevsky Studies. 1983. V. 4, 69—79.
- Ветловская В. Е.* Приемы идеологической полемики в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб., 1996, 78—98.
- Ветловская В. Е.* Анализ эпического произведения. Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997, 117—129.
- Ветловская В. Е.* «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. СПб., 2001, 97—117.
- Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.
- Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1999.
- Владимирцев В. П.* Народные плачи в творчестве Ф. М. Достоевского // Русская литература. 1987. Т. 3, 179—190.
- Владимирцев В. П.* «Зальюсь слезьми горячими» // Русская речь. 1988. Т. 1, 119—123.
- Вольперт Л. И.* Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля («Пиковая дама» и «Красное и черное») // Пушкин и русская литература. Рига, 1986.
- Вудфорд М.* Сновидения в мире Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 12. СПб., 1999, 135—144.
- Геллер Л.* (ред.) Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
- Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина // Избранное. Т. 1. М., 2000.
- Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М., 1925.
- Гроссман Л. П.* Достоевский — художник // Творчество Ф. М. Достоевского / Отв. ред. Н. Л. Степанов. М., 1959, 330—416.
- Гроссман Л. П.* Достоевский. М., 1965. (Жизнь замечательных людей).
- Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. М., 1981—1982; 1989.
- Джексон Р. Л.* Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998.
- Дилакторская О. Г.* Скопцы и скопчество в изображении Достоевского. (К истолкованию повести «Хозяйка») // Philologica. 1995. Т. 2, 3—4, 59—86.
- Долинин А. С.* Достоевский и другие. Л., 1989.
- Долинин А. С.* «Исповедь Ставрогина» // Ф. М. Достоевский. Бесы. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996, 534—559.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. Л., 1972; Т. 5, 6, 7. Л., 1973; Т. 8—9. Л., 1973—1974; Т. 10—11. Л., 1974; Т. 12. Л., 1975; Т. 14—15. Л., 1976; Т. 22. Л., 1981; Т. 28. Л., 1985; Т. 29:1. Л., 1986.
- Ермакова М. Я.* «Двойничество» в «Бесах» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976, 113—118.
- Иванов В. И.* Борозды и межи. М., 1916, 61—71.
- Казари Р.* Купеческий дом: историческая действительность и символ у

Достоевского и Лескова // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988, 87—92.

КАРАСЕВ Л. Как был устроен «заклад» Раскольникова. 1 // Достоевский и мировая культура. Вып. 2. СПб., 1994, 42—50.

КАРАСЕВ Л. Как был устроен «заклад» Раскольникова. 2 // Достоевский и мировая культура. Вып. 4. М., 1995, 54—70.

КАРЯКИН Ю. Ф. Зачем хроникер в «Бесах»? // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983, 113—131.

КАСАТКИНА Т. А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994, 81—88.

КАСАТКИНА Т. А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 5. М., 1995, 18—37.

КАЦМАН Р. Преступление и наказание: лицом к лицу // Достоевский и мировая культура. Вып. 12. СПб., 1999, 165—175.

КИРПОТИН В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова // Избранные работы в трех томах. Т. III. М., 1978, 7—434.

КЛЕЙМАН Р. Я. Лейтмотивная вариативность времени-пространства в поэтике Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14, СПб., 1997, 71—76.

КЛЕЙМАН Р. Я. Спящая / мертвая невеста и подменный жених в поэтике Достоевского // Достоевский и мировая культура. Вып. 13. СПб., 1999, 79—92.

КОВАЧА. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, 1985.

КОВАЧА. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 7. Herausg. von Wolf Schmid). Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1994.

КОВСАН М. Л. «Преступление и наказание»: «все» и «он» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 8. Л., 1988, 72—86.

КОЛЬЦОВ А. В. Сочинения. М., 1955.

КОМАРОВИЧ В. Л. Неизданная глава романа «Бесы» // Ф. М. Достоевский. Бесы. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996, 567—573.

КОРИ С. «Овнешнение» внутреннего героя в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Вып. 8. М., 1997, 134—139.

ЛЕБЕДЕВ А. Экфрасис как элемент проповеди // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Ред. Л. Геллер. М., 2002, 42—52.

ЛЕВИН Ю. Д. «Двойное время» и русская литература. (К проблеме художественного времени) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб., 1997, 297—300.

ЛЕРМОНТОВ М. Ю. Стихотворения. М., 1988.

ЛИХАЧЕВ Д. С. В поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974, 5—13.

ЛОТМАН Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, 285—315.

ЛОТМАН Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам VII, Тарту, 1975 (= 1975a). 120—142.

ЛОТМАН Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975 (= 1975b).

ЛОТМАН Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Л., 1983.

Лотман Ю. М. (совместно с Б. А. Успенским) Условность в искусстве // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. III. Таллинн, 1997, 376—379.

Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001.

Мельник В. И. К теме: Раскольников и Наполеон («Преступление и наказание») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985, 230—236.

Миджиферджян Т. В. Раскольников — Свидригайлов — Порфирий Петрович: поединок сознаний // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л., 1987, 65—80.

МоЧульский К. Достоевский: Жизнь и творчество. Париж, 1980.

Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л., 1978, 62—69.

Назирова Р. Г. О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974, 202—219.

Назирова Р. Г. Реминисценции и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976, 88—95.

Назирова Р. Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // Studia Russica. Budapest, 1983. V. 6, 243—252.

Новикова Е. Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Вып. 12. СПб., 1999, 89—98.

Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981.

Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1977.

Осмоловский О. Н. Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л., 1987, 81—90.

Петровский М. А. Композиция «Вечного мужа» // Достоевский. Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. III. М., 1928, 115—161.

Петрунина Н. Н. Пушкин и традиция волшебносказочного повествования: К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература. 1980. Т. 23, 30—50.

Петрунина Н. Н. Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982.

Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987.

Поддубная Р. Н. Двойничество и самозванство // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб., 1994, 28—40.

Поддубная Р. Н. О проблеме наказания в романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976, 96—105.

Полякова Е. Реальность и фантастика «Пиковой дамы» // В мире Пушкина. М., 1974, 373—412.

Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000, 506—529.

Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. VI. М., 1974—1978.

Робинсон А. Н. К проблеме «богатства» и «бедности» в русской литературе XVIII века. (Толкование притчи о Лазаре и богатом) // Древнерусская литература и ее связи с новым временем / Ред. О. А. Державина. М., 1967, 124—155.

Сараскина Л. «Бесы». Роман-предупреждение. М., 1990.

САРАСКИНА Л. «Бесы», или Русская трагедия // Ф. М. Достоевский. Бесы. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996, 435—459.

СЕКЕРЕШ А. Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? (До «Сумерек» в «Преступлении и наказании») // Slavica Tergestina. 2002. V. 10, 137—161.

СЕРМАН И. З. «Провинциалка» Тургенева и «Вечный муж» Достоевского // Тургеневский сборник 2. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М.; Л., 1966, 109—111.

СИДЯКОВ Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.

СИЛАРД Л. Своеобразие мотивной структуры «Бесов» // Dostoevsky Studies. V. 4. 1983, 139—164.

СЛИВКИН Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Вып. 17. М., 2003, 80—109.

СЛОНИМСКИЙ А. Л. Мастерство Пушкина. М., 1959.

СЛОНИМСКИЙ А. Л. «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8, 9—16.

СМИРНОВ И. П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Literarische Reihe. Herausgeben von A. Hansen-Löve). Wien, 1985.

СТЕПАНЯН К. (ред.) Достоевский в конце XX века. М., 1996.

СТЕПАНЯН К. К. пониманию «реализма в высшем смысле» // Достоевский и мировая культура. Вып. 9. М., 1997, 228—235.

СТЕПАНЯН К. «Мы на земле существа переходные» («реализм в высшем смысле» в романах «Бесы» и «Идиот»). Статья вторая // Достоевский и мировая культура. Вып. 12. М., 1999, 99—108.

СТРАХОВ Н. Н. Литературная критика. СПб., 2000.

СЫРКИН А. Пути персонажей и авторов (Толстой, Достоевский и другие). Jerusalem, 2001, 8—48.

ТЕЛЕГИНА И. Два Алексея Ивановича («Игрок» Достоевского и «Мы проводили вечер на даче...» Пушкина) // Достоевский и мировая литература. Вып. 1. Ч. 2. СПб., 1993, 164—175.

ТИХОМИРОВ Б. Н. К осмыслению глубинной перспективы романа «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Вып. 2. СПб., 1994, 25—41.

ТИХОМИРОВ Б. Н. Достоевский цитирует Евангелие // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996 (=1996а), 189—194.

ТИХОМИРОВ Б. Н. Из наблюдений над романом «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996 (=1996б), 232—246.

ТОПОРОВ В. Н. Пространство и текст // О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico). Избранные статьи. Studi Slavi. Università degli Studi di Pisa. Istituto di Lingua e Letteratura russa. Istituto di Filologia Slava 2, ECIG, 1994 (=1994а), 17—125.

ТОПОРОВ В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico). Избранные статьи. Studi Slavi. Università degli Studi di Pisa. Istituto di Lingua e Letteratura russa. Istituto di Filologia Slava 2, ECIG, 1994 (=1994б), 245—259.

ТОПОРОВ В. Н. «Господин Прохарчин»: Попытка истолкования // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995 (=1995а), 112—192.

ТОПОРОВ В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. «Преступление и наказание» // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995 (=1995б), 193—258.

ТОПОРОВ В. Н. О сердце в ранних произведениях Достоевского // Russian Literature. 2003. LIV, 297—395.

ТОРОП П. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Труды по знаковым системам XVII. Тарту, 1984, 138—158.

ТОРОП П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Труды по знаковым системам XXII. Тарту, 1988, 85—96.

ТОРОП П. Достоевский: история и идеология. Tartu, 1997.

ТОРОП П. Интерсемиотическое пространство: Адрианополь в Петербурге «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского // Sign Systems Studies 28. Tartu, 2000, 116—133.

ТРОФИМОВ Е. А. О логичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века / Ред. К. Степанян. М., 1996, 167—188

ТУРГЕНЕВ И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах. Т. 4. М.; Л., 1963.

ФАСМЕР М. Этимологический словарь русского языка. Т. I—IV. М., 1986—1987.

ФРЕЙДЕНБЕРГ О. Миф и литература древности. М., 1978.

ФРИДЛЕНДЕР Г. М. Достоевский и русский классический роман XIX века. «Преступление и наказание» // Реализм Достоевского. М.; Л., 1964, 110—217.

ЧИРКОВ Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967.

ШАРЫПКИН Д. М. «Пиковая дама» и повесть Мармонтеля «Окно» // Временник Пушкинской Комиссии. Л., 1974, 139—142.

ШКЛОВСКИЙ В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957.

ШМИД В. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998, 103—144.

ЯКОБСОН Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987, 145—180.

ЯМПОЛЬСКИЙ И. Г. Ф. М. Достоевский и Н. Г. Помяловский. (К статье Л. М. Лотман) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974, 200—203.

ЯСЕНСКИЙ С. Ю. О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000, 372—381.

Яхл К. Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции // Slavica Tergestina. 1998. VI. 2, 55—101.

ALLAIN L. Роман «Бесы» в свете почвенничества Достоевского // Dostoevsky Studies 5. 1984, 71—76.

ANDERSON R. B. «Crime and Punishment»: Psycho-Myth and the Making of a Hero // Canadian-American Slavic Studies. 1977/4. V. 11, 523—538.

ANDERSON R. B. «Crime and Punishment»: Rites of Redefinition // Dostoevsky: Myth of Duality. University of Florida Press, 1986, 48—65.

ANDERSON R. B. Dostoevsky and Some Questions of Religious Art // Conference Lecture at the VIII. International Dostoevsky Symposium, Oslo, 1992.

BELKNAP R. Shakespeare and the «Possessed» // Dostoevsky Studies 5. 1984, 63—69.

BEM A. L. *The Problem of Guilt // Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 77–80.

BERTRAND D. *Le joueur de Dostoïevski*. Paris, Éditions Pédagogie Moderne: 1979.

BOERTNES J. *The Last Delusion in an Infinite Series of Delusions: Stavrogin and the Symbolic Structure of «The Devils»* // *Dostoevsky Studies* 4. 1983, 53–67.

BOROS L. *Dosztójeszkij «Bűn és bűnhődés» című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai // Párbeszéd-kötetek 1, Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* / Ed. Katalin Kroó. Budapest, 2004, 194–216.

CASARI R. *La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman «Vecnyj muz»* // *Actualité de Dostoevskij*. Genova, 1982, 255–263.

CATTEAU J. *Le Christ dans le miroir des grotesques (Les Démons)* // *Dostoevsky Studies* 4. 1983, 29–36.

CHATMAN S. *New Ways of Analyzing Narrative Structure, with an Example from Joyce's «Dubliners»* // *Language and Style* 2. 1969, 3–36.

CHIRKOV N. M. *A Great Philosophical Novel // Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 26–40.

CONTE M. E., PETÖFI J. S., SÖZER E. (eds.). *Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Conference of Connexity and Coherence, Urbino, July 16–21, 1984*. Amsterdam/Philadelphia, 1989.

COX G. *Tyrant and Victim in Dostoevsky*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1984.

DÄLLENBACH L. *The Mirror in the Text*. Chicago, The University of Chicago Press, Cambridge, Polity Press, 1989.

DALTON-BROWN S. *Menippean Violations, Carnival Chaos: Defining the Genre of Puškin's «Pikovaja dama»* // *Russian Literature* 2000. V. XLVI, 289–298.

DANOW D. K. *The Deconstruction of an Idea («Crime and Punishment» and «The Brothers Karamazov»)* // *Dostoevsky Studies* 6. 1985, 91–102.

DANOW D. K. *Dialogic Structures in «Crime and Punishment»* // *Russian Literature*. 1986. V. XIX, 291–314.

DAVYDOV S. *The Ace in «The Queen of Spades»* // *Slavic Review*. 1999/2. V. 58, 309–328.

DAVIDSON R. M. *The Devils: the role of Stavrogin* // *New Essays on Dostoevsky* / Eds. M. V. Jones, G. M. Terry. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983, 95–114.

DEBRECZENY P. *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford, 1983.

DOHERTY J. *Fictional Paradigms in Pushkin's «Pikovaja dama»* // *Essays in Poetics* (= Andrew J. Reid R. [eds.] *The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, University of Keele). 1992/1 (April), V. 17, 49–66.

DRYZHAKOVA E. *Сегментация времени в романе «Преступление и наказание»* // *Dostoevsky Studies* 6. 1985, 67–89.

EIKELAND K. *Authorial Rhetoric in Crime and Punishment* // *Северный сборник. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000* / Ed. by P. A. Jensen & I. Lunde. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature). Stockholm, 2000, 80–89.

ENG J. VAN DER. *Le procédé du suspense dans la première partie de «Crime et châtiment»* // *Russian Literature* 1973. V. 4, 72–86.

EVNIN F. I. Raskolnikov's Theory on the «Rights» of Great Men and Napoleon III's «History of Caesar» // Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment» / Ed. R. L. Jackson. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974, 91—93.

FANGER D. Dostoevsky and Romantic Realism. (Harvard Studies in Comparative Literature Founded by William Henry Schofield. 27). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

FARYNO J. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.

FRANK J. The world of Raskolnikov // Jackson R. L. (ed.) Twentieth Century Interpretations of *Crime and Punishment*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974, 81—90.

FRANK J. Dostoevsky. The Miraculous Years 1865—1871. Princeton University Press, Princeton, 1997.

GREGORY S. V. Dostoevsky's *The Devils* and the Antinihilist Novel // Slavic Review 1979/3, 445—455.

HEINE H. Buch der Lieder. Leipzig, Insel-Verlag, 1972.

HITCHOCK D. R. The Appeal of Adam to Lazarus in Hell (= van Schooneveld C. H. (ed.) Slavistic Printings and Reprintings 302). Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York, 1979.

HOLQUIST M. Dostoevsky and the Novel. Princeton, New Jersey, 1977.

HOLQUIST M. Disease as Dialectic in «Crime and Punishment» // Jackson R. L. (ed.) Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment». Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 109—118.

HORVÁTH G. A perszonális elbeszélés Dosztojevszkij *A kamasz* című regényében [Персональное повествование в романе Достоевского «Подросток»] // A szótól a szövegig és tovább... (= Diszkurzívák) / Eds. Á. Kovács, I. Nagy. Budapest, 1999, 380—410.

HORVÁTH [S. HORVÁTH] G. Dosztojevszkij költői formái. A személyes elbeszélés «A kamasz» című regényben.

HOWE I. Dostoevsky: The Politics of Salvation // Dostoevsky. A Collection of Critical Essays / Ed. R. Wellek. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965, 53—70.

IVANITS L. The Other Lazarus in «Crime and Punishment» // The Russian Review. 2002. 61/3, 341—357.

JACKSON R. L. Dostoevsky's Quest for Form — A Study of His Philosophy of Art. New Haven and London: Yale University Press, 1966.

JACKSON R. L. (ed.) Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment». Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974.

JACKSON R. L. Philosophical Pro and contra in Part One of «Crime and Punishment» // Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment» / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 26—40.

JACKSON R. L. Polina and Lady Luck in *The Gambler* // The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes. Princeton: Princeton University Press, 1981.

JOHNSON L. J. The Experience of Time in «Crime and Punishment». Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1985.

JONES M. V. Dostoevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1990.

JONES M. V., TERRY G. M. (eds.) *New Essays on Dostoevsky*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983.

JOVANOVIC, M. Техника романа тайн в *Бесах* // *Dostoevsky Studies* 5. 1984, 3—36.

KARYAKIN Y. F. *Toward Regeneration* // *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 94—102.

KIRÁLY Gy. *Dosztójevszkij és az orosz próza*. Budapest, 1983.

KJETSAA, G. *The Stavrogin Lukewarmness* // *Text and Context. Essays to Honour Nils Åke Nilsson*. Stockholm: Almquist & Wiksell International, 1987, 53—57.

KODJAK A. *The Queen of Spades in the Context of the Faust Legend* // *Alexander Puskin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth* / Eds. A. Kodjak, K. Taranovsky. New York, 1976, 87—118.

KOVÁCS A. Принципы поэтической мотивации в романе «Бесы» // *Dostoevsky Studies* 5. 1984, 49—62.

KOZHINOV V. *The First Sentence in «Crime and Punishment», the Word «Crime», and Other Matters* // *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 17—25.

KUHN A. *A Note on Raskol'nikov's Hats* // *SEEJ*. 1971. V. XV. №4, 425—432.

LANGLEBEN M. M. *The Grades of Reading* // *Conte-Petőfi-Sözer* (eds.). 1989, 441—461.

LINNER S. *Starets Zosima in The Brothers Karamazov. Study in the mimesis of Virtue*. Stockholm, 1981.

MATLAW R. *Recurrent Imagery in Dostoevskij* // *Harvard Slavic Studies*. 's-Gravenhage: Mouton & CO, 1957, 201—225.

MEERSON O. «Demons» Hidden and Overt: Taboo or Not Taboo? // *Dostoevsky's Taboos (=Studies of the Harriman Institute)*. Dresden, München: Dresden University Press, 1998, 109—148.

MEIJER J. M. *Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij* // *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. 's-Gravenhage, 1958, 115—129.

MEIJER J. *Some Remarks on Dostoevskij's «Besy»* // *Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavistics*, 1963. Sofia, The Hague: Mouton & Co, 1963.

MILLER F. R. *Imitations of Rousseau in «The Possessed»* // *Dostoevsky Studies* 5. 1984, 77—89.

MOCHULSKY K. *Dostoevsky's search for Motives in the Notebooks* // *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 11—16.

MOORE G. M. *The Voices of Legion: The Narrator of «The Possessed»* // *Dostoevsky Studies* 6. 1985, 51—65.

NILSSON N. Å. *Rhyming as a Stylistic Device in «Crime and Punishment»* // *Russian Literature*. 1973. V. 4, 65—71.

OFFORD D. *The Causes of Crime and the Meaning of Law: «Crime and Punishment» and Contemporary Radical Thought* // *New Essays on Dostoevsky* / Eds. M. V. Jones, G. M. Terry. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1983, 41—65.

- OLLIVIER S. *Argent et Révolution dans Les Démons* // *Dostoevsky Studies* 5. 1984, 101–115.
- ONASCH K. *The Death of Marmeladov* // *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 106–108.
- PEPPARD V. *The Acoustic Dimensions of «Crime and Punishment»* // *Dostoevsky Studies* 9. 1988, 143–155.
- PETÖFI J. S., SÖZER E. (eds.). *Micro and Macro Connexity of Texts.* (= *Papiere zur Textlinguistik. Papers in Textlinguistics* 45. Hrsg. Ihwe, J., Petöfi, S. J., Rieser, H.). Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1983.
- POPE R., TURNER J. *Toward Understanding Stavrogin* // *Slavic Review*. 1990/4. V. 49, 543–553.
- RAHV PH. *Dostoevsky in «Crime and Punishment»* // *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays.* / Ed. R. Wellek. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965, 16–38.
- RUTTNER M. *Язык и стиль в описании образа Наполеона в романах Толстого «Война и мир» и Достоевского «Преступление и наказание»* // *Russian Literature*. 1991. V. XXX, 253–272.
- SAVAGE D. S. *Dostoevski: The Idea of The Gambler* // *The Sewanee Review*. 1950. V. 58, 281–298.
- SCHMID W. *Der ewige Ehemann* // *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Beihefte zu Poetica.* München, 1973, 207–226.
- SLATTERY, D. P. *Idols and Icons: Comic Transformation in Dostoevsky's «The Possessed»* // *Dostoevsky Studies* 6. 1985, 35–49.
- STEINBERG A. Z. *The Death of Svidrigajlov* // *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»* / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974, 103–105.
- STELLEMAN J. *Raskol'nikov and his Women* // *Russian Literature*. 2003. V. LIV, 279–296.
- SZABÓ T. *Тема искушения в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина и в «Игроке» Ф. М. Достоевского.* // *Slavica. Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis*. 2002. V. XXXI. Debrecen, 123–133.
- SZEKERES A. *Az álom poétikája Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés* c. regényében* // *Első század.* Budapest, 2002, 133–171.
- SZEKERES A. *Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a «kicsinyítő tükör» elméleti kérdéskörének fényében (F. M. Dosztojevskij: «Bűn és bűnhődés»)* // *Párbeszéd-kötetek 1, Ösvények Turgenyev és Dosztojevskij művészi világához* / Ed. Katalin Kroó. Budapest, 2004, 161–193.
- TERRAS, V. *Reading Dostoevsky.* The University of Wisconsin Press, 1998.
- TRAHAN E. W. *«The Possessed» as Dostoevskij's Homage to Gogol': An Essay in Traditional Criticism* // *Russian Literature* 1996. V. XXXIX, 397–418.
- TURNER C.J.G. *«The Eternal Husband»: Bagautov and Stupendev* // *Russian Literature*. 1995. V. XXXVIII, 97–110.
- VALENTINO R. S. *On the Importance of Sidewalks: Liberty and Constraint in «Cto delat'?, «Zapiski iz podpol'ja» and «Besy»* // *Russian Literature*. 2001/3. V. XLIX, 325–336.
- WASIOLEK E. *Dostoevsky. The Major Fiction.* Cambridge, Massachusetts, 1964.
- WILLIAMS G. *The Obsessions and Madness of Germann in «Pikovaja dama»* // *Russian Literature*. 1983. V. XIV, 383–396.
- WILLIAMS G. *Convention and Play in «Pikovaja dama»* // *Russian Literature*. 1989. XXVI, 523–538.

РАБОТЫ АВТОРА, ОТРАЖАЮЩИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКУЮ ИСТОРИЮ ИЗЛОЖЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Kroo K. «Пиковая дама» Пушкина. Знак и значение: Параллелизмы и синонимия // Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума (Будапешт, 1989) / Ред. А. Ковач, И. Надь. (Studia Russica Budapestinensia I, 1991), 111—138.

Kroo K. «Пиковая дама» Пушкина в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Доклад на Четвертом Пушкинологическом Коллоквиуме в Будапеште в 1993 году. Budapest, 1993 (рукопись).

Kroo K. Некоторые семантические аспекты *воскресения* в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Теория и практика обучения славянским языкам. A szláv nyelvek oktatásának elmélete és gyakorlata c. nemzetközi konferencia előadásai. Pécs, 1994, 431—442 (= 1994a).

Kroo K. Проблема бесплодности в романах Тургенева «Рудин» и «Отцы и дети». // Turgenyev: Élet, Alkotás, Tradíciók / Eds. Zs. Zöldhelyi, A. Hollós. Budapest, 1994, 114—120 (= 1994b).

Kroo K. «Пиковая дама» Пушкина и «Игрок» Достоевского. Некоторые вопросы интертекстуализма // Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште — 1991, 1993 / Ред. А. Ковач, И. Надь. (Studia Russica Budapestinensia II—III, 1995), 147—174 (= 1995a).

Kroo K. Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». // Slavica Tergestina. 1995. V. 3, 121—142 (= 1995b).

Kroo K. Изгнание Беса как проблема текстуальности в романе Достоевского «Бесы». (От «старых философских мест» к литературной интер- и метатекстуальной дискурсивности) // Studia Russica Budapestinensia. IV—V / Ред. А. Ковач (в печати; подана в редакцию в 1999 году) (=1999/2005).

Kroó K. Some Aspects of the Meaning of the *Word* in Dostoevsky's Novel «Crime and Punishment» // Zeichen, Sprache, Bewußtsein. Österreichisch — Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie 2 / Hrsg. J. Bernard und K. Neumer. Wien, Budapest, 1994, 187—208.

Kroó K. On the Problem of Narrative Perspective. Ivan Turgenyev: «Home of the Gentry» // Valami más. A Collection of Papers of the Finno-Hungarian Semiotics Symposia. Ed. by Henry Broms, Helsinki, 1995, 87—92.

Kroó K. Az irodalmi szöveg mint saját próféciájának beteljesítője és értelmezője. A szemantikai előreutalás költői szerkezete. [Литературный текст, выполняющий и интерпретирующий собственные «предсказания». Поэтическая структура семантической антиципации] // A szótól a szövegig és tovább... (= Diszkurzívák) / Eds. Á. Kovács, I. Nagy. Budapest, 1999, 67—114.

Kroó K. Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A «Rugyin» nyomról nyomra. [«Модернизм» в классической литературе — Парадоксы одного тургеневского романа. (По следам «Рудина»).] Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2002 (405 стр.).

Kroó K. A «feltámadás» jelentésalakzata Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében [Семантическая формация *воскресения* в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»] // <http://www.btk.elte.hu/eastslav/Tartalom.html>. Abonyi Réka, Janurik Szabolcs, Zoltán András (eds.). Köszöntő könyv Hollós Attila 70. születésnapjára. Budapest, 2003, 220—235.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i>	5
--------------------------	---

ГЛАВА 1

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»

От «СУМАСШЕДШЕГО» СЛОВА-«СКАНДАЛА» К СЛОВУ ЛИТЕРАТУРНОЙ
«ИСТОРИИ» (С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ ПУШКИНСКОГО ИНТЕРТЕКСТА
«ПИКОВАЯ ДАМА»)

Введение	7
1. «Пиковая дама» А. С. Пушкина в романе Ф. М. Достоевского «Игрок»	9
2. <i>Сумасшествие как слово героя</i> и как слово литературного текста	29
3. <i>Мир без текста и мир с текстом</i> — реконструкция семантических определений	44
4. <i>Слово-смерть</i> в свете слова-жизни: «воскреснуть из мертвых» в «Пиковой даме»	52
5. Семантическое моделирование <i>литературной истории</i> в «Игроке». <i>История, воскрешенная «из мертвых»</i>	63

ГЛАВА 2

АСПЕКТЫ РАЗВЕРТЫВАНИЯ МОТИВА СЛОВО В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Введение	98
1. <i>Воскресение «старух»</i> в романах Ф. М. Достоевского «Игрок» и «Преступление и наказание» в свете повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»	99
2. Третий сон Раскольникова в свете «Пиковой дамы» и в общем контексте сновидений в «Преступлении и наказании»	111
3. Дальнейшие формы семантизации <i>воскресения</i> в «Преступлении и наказании»	146

ГЛАВА 3
ПОИСКИ «СЛОВА» В «ВЕЧНОМ МУЖЕ» ДОСТОЕВСКОГО
(В СВЕТЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»)

..... 211

ГЛАВА 4
ИЗГНАНИЕ БЕСА КАК ПРОБЛЕМА ТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

(От «старых философских мест»
к литературной интер- и метатекстуальной дискурсивности)

Введение	227
1. Идейное обоснование образов <i>беса</i> и <i>бога</i> в понимании Кириллова и Ставрогина (Философская проблематизация понятия <i>вековечности</i> и ее критика)	229
2. О семантических медиаторных функциях	233
3. «У Тихона». Сопоставление философского и художественного текстов	240
4. Кириллов в роли семантического медиатора	253
Заключение	265
Еще одно заключение... ..	269
Самое последнее заключение	270
ЗАКЛЮЧЕНИЕ — ЗАВЕРШИМОСТЬ?	273

Библиография

<i>Использованная литература</i>	275
<i>Работы автора, отражающие исследовательскую историю изложенных интерпретаций</i>	285

КАТАЛИН КРОО

«Творческое слово» Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст — СПб.: Академический проект, 2005 — 288 с. («Современная западная русистика», т. 54)

ISBN 5-7331-0311-6

Книга венгерской исследовательницы посвящена воссозданию сложных процессов смыслопорождения на материале четырех произведений Ф. М. Достоевского: «Игрок», «Преступление и наказание», «Вечный муж» и «Бесы». Мотивы, слова-сигналы («бить», «удар», «тишина», «вызов» и т. д.) обрастают по мере развертывания сюжета новыми, переплетающимися, системно увязанными смыслами. При этом (как это нередко происходит с поэтическими произведениями) оказывается, что аккумулируемый таким образом смысл имеет непосредственное отношение к самому поэтическому *слову*, к творческому процессу создания текста, о котором сам писатель размышляет в своих произведениях. Смысловой мир романов Достоевского не извлекается из прямых высказываний автора и героев, но рождается на наших глазах как многомерная поэтическая структура. Важную роль в смыслопорождении играют также интертекстуальные связи, в частности, подробно изучено взаимодействие текстов Достоевского с «Пиковой дамой» Пушкина, имеющее решающее значение для понимания генезиса смыслов «Игрока» и «Преступления и наказания».

Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 21.02.2005. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 22. Уч. изд. п. л. 18,7. Тираж 1000 экз. Заказ № К8059.

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «ИРТ»
198057, Санкт-Петербург, ул. Егорова д. 18 а