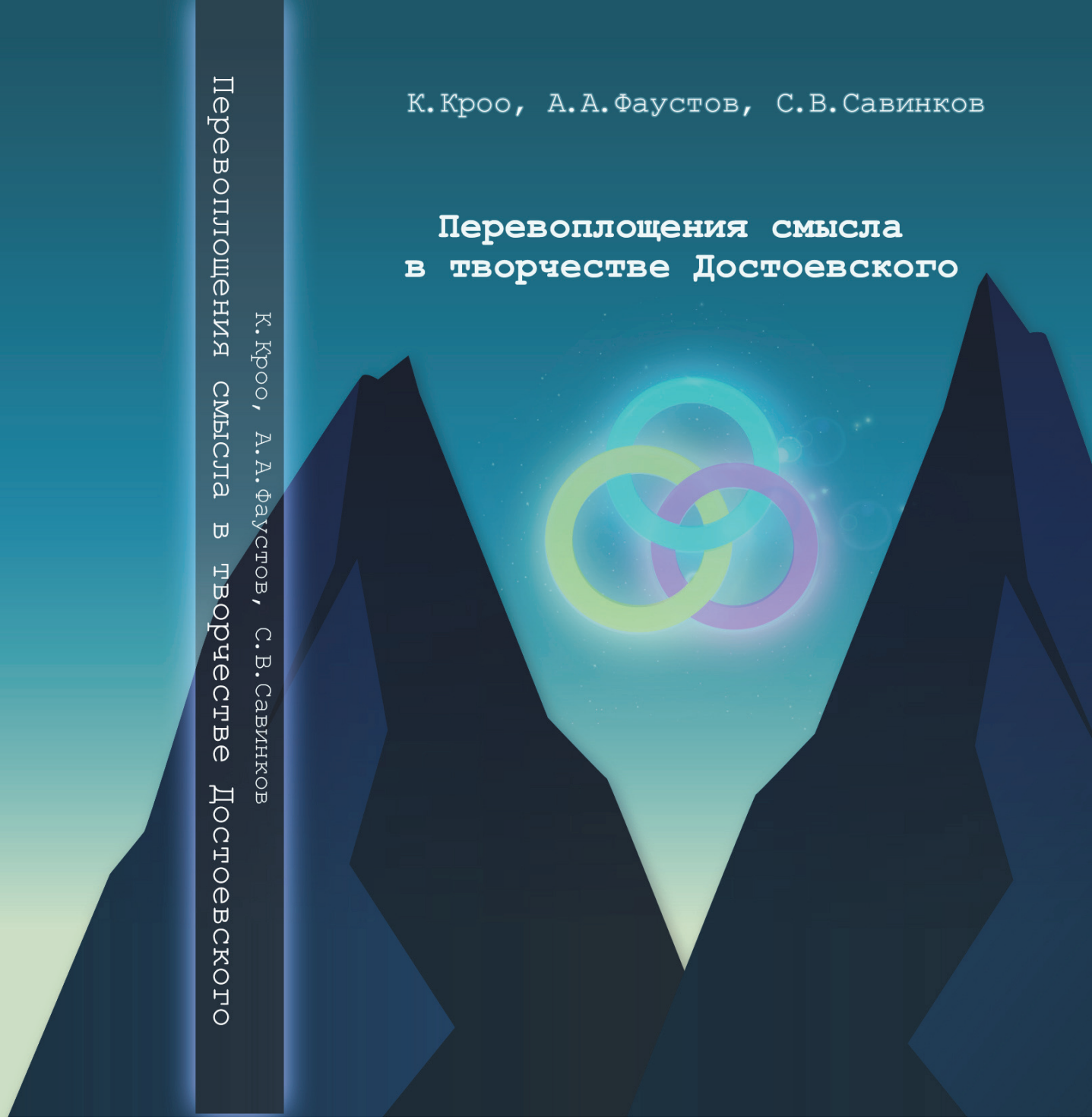
К.Кроо, А.А.Фаустов, С.В.Савинков

Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского



Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского

К.Кроо, А.А.Фаустов, С.В.Савинков

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

К. Кроо, А. А. Фаустов, С. В. Савинков

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ СМЫСЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО: СЕМИОТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Монография

Воронеж
Издательский дом ВГУ
2022

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8 Достоевский Ф. М.
К83

Р е ц е н з е н т ы :
профессор Российского государственного
гуманитарного университета *В. И. Тюпа*;
профессор Гёттингенского университета Георга-Августа *М. Фрайзе*

Кроо К.
К83 Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского : семиотические заметки : монография / К. Кроо, А. А. Фаустов, С. В. Савинков ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2022. – 395 с.
ISBN 978-5-9273-3408-7

Монография посвящена исследованию поэтики Достоевского в семиотической перспективе. В фокусе внимания авторов оказываются основополагающие для писателя категории двойничества, времени, природы, неопределенности, сходства, асимметрии, целого, части, середины. Исследование построено на материале полного корпуса сочинений Достоевского, но главным объектом истолкования выступают такие произведения, как «Двойник», «Записки из подполья», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы».

Для специалистов в области творчества Достоевского, истории русской литературы и культуры, теории литературы, а также преподавателей, аспирантов, магистрантов, бакалавров гуманитарных факультетов, всех заинтересованных читателей Достоевского и русской литературной классики в целом.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8 Достоевский Ф. М.

Монография подготовлена и издана при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008

© Кроо К., Фаустов А. А., Савинков С. В., 2022
© Воронежский государственный университет, 2022
© Оформление, оригинал-макет. Издательский дом ВГУ, 2022

ISBN 978-5-9273-3408-7

С о д е р ж а н и е

Предисловие ... 4
Глава 1. Вокруг идей неопределенности и двойничества ... 8
1.1. Повествовательная дисперсия в прозе Достоевского ... 8
1.2. Семиотика двойничества у Достоевского ... 33
1.3. Текстовая динамика в повести «Двойник»: поэтика деконструкции и реконструкции ... 87
Глава 2. Вокруг идеи целого: часть – середина, единство – асимметрия ... 140
2.1. Актантные формации в творчестве Достоевского ... 140
2.2. Аспекты индивидуализации в повести «Двойник»: *определенность* и *неопределенность* в перспективе *части* и *целого* – «сам по себе, как и все»? ... 177
2.3. Семиотика середины у Достоевского ... 211
2.4. «Записки из подполья» в свете литературной традиции: семиотическая постановка вопроса ... 262
2.5. *Тайна*, *чудо* и *авторитет* в метапоэтике вступления к «Братьям Карамазовым»: *часть* и *целое* в контексте познания, времени и художественного дискурса ... 288
Глава 3. Вокруг идеи времени ... 309
3.1. Повествование и время в творчестве Достоевского ... 309
3.2. «Пред» и «пост» в культурном времени интертекстуальности: эпиграф к роману «Братья Карамазовы» на фоне ветхо- и новозаветных источников ... 356
Заключение ... 384

ПРЕДИСЛОВИЕ

О том, что предисловия не имеют никакого смысла, написано не в одном предисловии. Тем не менее, этот жанр не просто дань научной традиции. И дело не в том, что за ним обязательно скрывается принципиальное недоверие к читателю, которого нужно сначала правильно настроить, расположить к книге, вручить все ключи к пониманию и т.д. Проблема, скорее, в авторе, который не может остановиться, которому все время кажется, что у него есть еще что-то недоформулированное, а потому он охвачен стремлением воспользоваться этими добавочными – рамочными – текстами (предисловием, равно как и заключением), чтобы успеть договорить, с последней прямотой объясниться с собой и с читателем.

Одно из самых хрестоматийных, всем знакомых высказываний Достоевского – строки из письма к брату Михаилу от 16 августа 1839 года: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [28-I, 63][1]. Пройдет более тридцати лет, и писатель в подготовительных материалах к роману «Бесы» вложит в уста Князю – будущему Ставрогину – длинное рассуждение (мы еще вернемся к нему в основной части книги), в котором есть такое умозаключение: «Всякое существо должно себя считать выше всего, клоп, наверно, считает себя выше вас, если не может, то,

[1] Тексты Достоевского (если нет особых уточнений) цитируются в книге с указанием тома и страниц по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. *Л.*, 1972–1990.

наверно, не захотел бы быть человеком, а остался клопом. Клоп есть тайна, и тайны везде» (11, 183).

Как нетрудно заметить, реплика эта кощунственно передразнивает слова юного Достоевского и попутно как будто бы лишает человека монополии, претензий на особое место во вселенной. Однако передразнивание это совершается с не менее показательным смещением смысла. Человеку приходится разгадывать свою тайну, и если он прекратит этим заниматься, то перестанет быть человеком. Его существование – это непрерывный герменевтический процесс. А вот с клопом, судя по всему, ситуация иная. Тайной он является отнюдь не для себя, а опять-таки для человека и потому разгадывать ему ничего не нужно: клоп пребывает на вершине доступного ему мироздания, не прилагая к тому никаких усилий и не испытывая никаких сомнений в своем праве на это. Но, в любом случае, перед нами эквивалентность между двумя текстами, которая носит откровенно парадоксальный характер. И, как мы убедимся, такие двоения проникают творчество Достоевского насквозь и даже становятся предметом рефлексии героев писателя, которые регулярно с ними сталкиваются. Напомним здесь лишь о князе Мышкине, который будет рассуждать о соответствующей странной – «нехорошей» – особенности, присущей человеческому сознанию: «…с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются» [8, 258]. Поэтому если очень сжато определить одну из магистральных задач нашей книги, то она во многом и заключается в том, чтобы предложить понимание внутренней логики подобного рода энигматических, взывающих к разгадыванию двоений.

И действительно, разгадывание – ключевое действие в письме Достоевского к брату. Достоевский был (помимо всего прочего) великим семиотиком. Он любил, как известно, так выстраивать свои тексты, чтобы они вращались вокруг тех или иных тайн, и большинство его героев обречено на то (или, может быть, призвано к тому), чтобы постоянно – без большой надежды на успех – разгадывать друг друга и смысл того, что с ними происходит. А главное, Достоевского занимали сами семиотические коллизии – операции означивания и самоозначивания, отношения между знаками и объектами, столкновение и расщепление языков, различные констелляции знаков и т.д.

И в эту знаковую мистерию с неизбежностью втягивается читатель («образцовый» читатель, как выразился бы У. Эко), в том числе профессиональный. Поэтому базовый семиотический регистр, избранный в монографии для истолкования Достоевского, кажется не просто одним из возможных, а отвечающим самой сути поэтики писателя. И в Заключении к книге как раз предпринимается попытка интерпретировать полученные в ней результаты в общесемиотическом горизонте.

Под широким семиотическим зонтиком в монографии объединены разноаспектные и разноуровневые исследования перевоплощения смысла в творчестве Достоевского. Не стремясь здесь исчислить все эти направления, скажем о нарратологии, литературной антропологии и характерологии, интертекстуальности и интермедиальности, тропологии, об аналитике литературного текста в культурно-историческом и автоинтерпретационном измерении, о том, что можно было бы назвать литературной философией и теологией, подразумевая под ними интерес к глубинным основаниям созданного писателем мира. Тематически монография построена вокруг обсуждения нескольких базовых для поэтики Достоевского категорий (от двойничества до времени), которые на глубинном уровне тесно связаны друг с другом. И их разведение по разным главам является, конечно, до некоторой степени условным, равно как в такой же мере условным может считаться и закрепление за главами тех или иных разделов. С этой точки зрения сюжет книги представляет собой многократные забегания вперед и возвращения назад, каждый раз задающие новую перспективу при рассмотрении одних и тех же исследовательских мотивов. Еще большую многолинейность развертыванию научного сюжета придает тройное авторство. Cum grano salis это вполне можно было бы определить так: три автора в поисках Достоевского. И здесь в особенности нужно иметь в виду важную для композиционного замысла книги метафору круга – кругов, накладывающихся друг на друга, входящих друг в друга, но друг друга не дублирующих, по которым и движутся авторы в своих попытках обнаружить ответы на загаданные Достоевским загадки.

Иначе говоря, в нелинейной манере повествования, сложившейся в книге, по-своему отражается «загадочность» оставленного нам Достоевским мира, который отличается неизотропностью и ускользающим от жестких определений характером. Если с осторожностью воспользоваться понятием из лексикона недавней эпохи (не записывая тем самым, естественно, Достоевского в разряд постмодернистов), то этот мир – подобие «хаосмоса», но только такого, который таинственно регулируется изнутри и за которым проглядывают переменчивые сочетания различных художнических стратегий. Опять-таки не пытаясь дать их исчерпывающий список, сошлемся лишь на те, которые прежде всего попадают в поле внимания авторов книги. Первый случай – это смещение, переворачивание, рассеивание смыслов и событийных цепочек (то, что в монографии будет именоваться дисперсией). Второй случай – это трансформационная динамика, включающая в себя, помимо прочего, оксюморонное сюжетное и лексико-семантическое развертывание текста, когда за счет метонимического соположения и игры повторов, перестановок и отрицаний противоречащие друг другу мотивы и их варианты так или иначе сохраняются и примиряются в смысловой полноте финального антиномического единства. Третий случай – это искание семантической середины, центра, опоры, зон устойчивости. Одним словом, в книге исследуется то, как неопределенность, в конечном итоге, может превращаться в определенность (и наоборот), как рекуррентность совмещается с линеарностью, как статика оказывается динамикой, бессмысленность обретает смысл, а история перерождения человека обнаруживает мистическую сопричастность человеческого и божественного начал. Лишь учитывая пересечения и суммирование всех этих стратегий и механизмов порождения текста, мы и получаем шанс уловить контуры того семиотического целого, которое можно назвать поэтикой Достоевского и которое держится не на тиражировании смыслов (пусть и самом изощренном), а на их перевоплощении и преображении.

И последнее. Завершая Предисловие, укажем, что кому из авторов в книге принадлежит: Каталин Кроо были написаны разделы 1.3, 2.2, 2.4, 2.5, 3.2, Заключение; Андреем Фаустовым – Предисловие, разделы 1.1, 1.2, 2.1, 3.1; Сергеем Савинковым – раздел 2.3.

ГЛАВА 1.
ВОКРУГ ИДЕЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ И ДВОЙНИЧЕСТВА

1.1. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ДИСПЕРСИЯ В ПРОЗЕ ДОСТОЕВСКОГО

1.1.1. Повествовательная дисперсия в романе «Идиот»: общий взгляд

Обсуждая в подготовительных материалах к «Подростку» (примерно в начале второй их трети) первое из двух «правил» повествования, которых непременно следует придерживаться в романе, Достоевский сошлется на «ошибку», допущенную в «Идиоте» и «Бесах». В них, как это сформулирует Достоевский, многие второстепенные происшествия «…изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы *прямо объяснить истину*» [16, 175]. Как покажет недалекое будущее, из этих планов ничего не выйдет. В одном из наиболее проницательных истолкований «Подростка» говорится о том, что в романе (как и у Достоевского в целом) используется особый принцип повествования. По мысли Т. В. Цивьян[1], в отличие от обычной литературной «дискурсивности» (предполагающей поступательность тематического развития) здесь господствует

[1] См.: *Цивьян Т. В.* О структуре времени и пространства в романе Достоевского *Подросток* // Russian Literature. 1979. Vol. IV-3. P. 203–255.

«рекурсивность» – чередование и повторение определенной серии тесно переплетенных, а потому с трудом различимых тем. Такая «калейдоскопическая», «музыкальная», «сновидческая», по словам ученого, организация текста «имплицирует повторное чтение», поскольку восприятие не в силах с одной попытки охватить рекурсивность и осмыслить ее. К содержанию этой идеи мы еще вернемся, а пока обратим внимание лишь на ее очень симптоматичный характер.

Объяснить истину «прямо» – значит освободиться, выпутаться из подобной непрерывно возвращающейся, требующей разгадывания множественности, утвердиться на чем-то одном. В материалах к «Подростку» под знаком «NB!» Достоевский будет заклинать себя: «В каждой главе знать главную точку и только об ней» [16, 96]. Но о том же самом мы читаем, к примеру, и в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию», где под титулом «ГЛАВНАЯ АНАТОМИЯ РОМАНА» сказано: «Непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т.е. *так или этак* объяснить всё убийство…» [7, 141]. Наиболее же любопытное для нас – это однотипные заглавия к ряду записей в материалах к «Идиоту»: «*ОСНОВНЫЕ ТОЧКИ 1-Й ЧАСТИ*»; «БЕГЛЫЙ ПЛАН. ТОЧКИ»; «ЕЩЕ ТОЧКИ»; «ЕЩЕ ТОЧКИ» [9, 163; 201; 207; 208] (отметим при этом показательное множественное число, в котором всякий раз фигурирует тут «точка», как будто не удерживающаяся в единстве с собой).

Вообще, и в фикциональных, и в нефикциональных текстах Достоевского «точечная» фразеология отличается достаточно высокой частотностью, а главное – чрезвычайной, почти аномальной изменчивостью и валентностью. Помимо уже цитированных случаев мы встречаем у Достоевского такие сочетания слов, как «точка зрения» (добавим в скобках, что это – абсолютно доминирующее по частоте «точечное» выражение в современной писателю публицистике, а она в литературе той эпохи обнаруживает наибольшее пристрастие к оборотам с лексемой «точка»), «смотреть / взглянуть с точки», «довести до точки», «попасть в точку», «ставить точку над i», «заявить с точки», «стоять на точке», «свести в точку», «собрать в точку», «говорить с точки», «судить с точки», «спросить с точки»,

«разобрать до точки», «точка отправления», «точка соприкосновения», «точка соединения», «точка опоры», «опорная точка» и т.д.

Не имея сейчас возможности дать подробный анализ этой фразеологии, сделаем только одно – необходимое для дальнейшего – наблюдение. С одной стороны (как мы отчасти уже видели), открыто декларируемый пуантилизм выглядит как нечто спасительное, как защитная мера против того ветвления вариантов и намеков, которое демонстрирует проза Достоевского. Причем подобная «калейдоскопичность» присуща не только романам писателя: в подготовительных материалах к ним ее мера, как известно, еще выше. Царящая в них поэтика нестабильности такова, что иногда на протяжении нескольких страниц могут «капитально» (воспользуемся любимым словом Достоевского) поменяться облик героев или мотивы и события, вокруг которых должно строиться повествование. Искание «точек» в силу этого может интерпретироваться как то, без чего ведущий к «истине» путь хаотизируется и связное развертывание текста оказывается невозможным. В предисловии «От автора» к «Кроткой» собирание рассказчиком мыслей «в точку» представлено даже как условие начала наррации. С другой стороны, сосредоточенность может прямо приравниваться у Достоевского к ограниченности и оцениваться сугубо негативно. В декабрьском блоке «Дневника писателя. 1876» (ноябрьский раздел которого – это как раз «Кроткая») писатель рассуждает о понижении умственного и нравственного уровня эпохи и изображает это так: «…народились мрачные тупицы, лбы нахмурились и заострились, – и всё прямо и прямо, всё в прямой линии и в одну точку» [24, 45]. А в черновых набросках к «Братьям Карамазовым» эта идея обретет законченную афористическую форму: «Ум – подлец, а глупость пряма и честна. Глупость режет в одну точку, не виляет, в меридианы не заходит, где ей» [15, 232] («в меридианы» – то есть, нужно полагать, на линии, поперечные прямолинейному движению).

Двойственная семантика такого пуантилизма отражается в двойственных приемах поведения по отношению к точке. Установить и удержать точку у Достоевского настолько трудно, что иногда она получает не естественную для нее пространственную, а временную кодировку, которая сполна проявляет ее динамическую, ускользающую природу и соответствующий – решительный – способ обращения с этим крайне ненадежным, не дающимся в руки объектом. В записях к тому же «Дневнику писателя» за 1876 год Достоевский размышляет о даре искусства и сердечного инстинкта «…поймать мгновенье, попасть в точку, не опоздать и не упредить, ни раньше ни позже <…> Подлинно высшее правило жизни: *ловить точку*» [24, 290]. Но мы можем найти у Достоевского и описание противоположной стратегии – не ухватывания, а упускания точки, воссоздания прочерчиваемой ею блуждающей, расщепляющейся траектории. В планах «Жития великого грешника» (к которым Достоевский приступит вскоре после завершения «Идиота») одна из версий судьбы заглавного героя рисуется так: «Хотя деньги и страшно его устанавливают на известной *твердой* точке и решают *все* вопросы, но иногда *точка* колеблется (поэзия и много другого), и он не может найти выхода. Это-то состояние *колебания* и составляет роман» [9, 130]. Колебание «точки» на уровне характера героя повторяется на уровне всего нарратива.

Иными словами, то, что в материалах к «Подростку» Достоевский квалифицирует как «ошибку» своего романического письма, в действительности следует рассматривать как отличительную, неотъемлемую его черту. Это то, от чего Достоевский хотел бы избавиться, но что одновременно притягивало его к себе и, в конечном счете, побеждало в таком соперничестве двух поэтик – стабильности и нестабильности, рассеивания. Поэтому мы можем считать цитированные в начале статьи реплики писателя (равно как и им родственные) не просто стилистическими рекомендациями, рецептами автора для самого себя, но полноценными автометатекстами, жестами самоинтерпретации, косвенного признания Достоевского в своем неумении и нежелании резать «в одну точку».

Подобными, как их назвал Достоевский, заходами «в меридианы» в особенности изобилует роман «Идиот», переусложненная манера повествования которого не однажды становилась предметом специального внимания. Среди наиболее принципиальных работ, соприкасающихся по своей научной идеологии со статьей автора, в первую очередь нужно упомянуть исследо-

вания Я. О. Зунделовича[2], Р. Ф. Миллер[3] (которая ссылается на Зунделовича), М. В. Джоунса[4] (который ссылается на Миллер и не ссылается на Зунделовича) и М. Леоновой[5] (которая ссылается на Зунделовича и не ссылается на Миллер и Джоунса). Три первых филолога, при всем различии их позиций, солидарны в том, что повествовательная инстанция в романе отличается внутренней диссоциированностью, вызывающей разнообразные проблемы с производством и передачей информации. Общий пафос такого истолкования – коммуникативного по общей своей направленности – хорошо суммирует вторая часть названия главы, посвященной «Идиоту», в книге М. В. Джоунса: «сводя с ума читателя» («driving the reader crazy»). М. Леонова, типологизируя развитие русской литературы (от романтизма к постмодернизму) с точки зрения чередования в ней двух механизмов смыслопорождения – линеарного и фрактального, пытается скорректировать, если не опровергнуть такого рода взгляд (объединяя с ним и бахтинскую концепцию полифонизма): «Идиот» служит для нее образцом реалистической – линеарной – логики. При этом М. Леонова дополняет коммуникативную перспективу анализом и других аспектов организации текста и, обосновывая линеарное построение романа, утверждает, в частности, что у Достоевского ставится под вопрос не «объект сам по себе» (как в эпохах с фрактальной доминантой), а отношения к нему субъектов.

В настоящей работе исследовательская установка также смещается в сторону от коммуникативной плоскости. Главной целью для нас является другое – уяснение семиотических параметров той возможной реальности, которая выстраивается в романе «Идиот» и структура которой как раз и предопределяет разыгрывающиеся в нем странности с поведением информации. Однако в книге вполне разделяется (и даже усиливается) идея о

[2] См.: *Зунделович Я. О.* Романы Достоевского. Ташкент, 1963. С. 62–104.

[3] См.: *Miller R. F.* Dostoevsky and *The Idiot*. Author, Narrator, and Reader. Cambridge (Massachusetts) ; London, 1981. 286 p.

[4] См.: *Джоунс М. В.* Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб., 1998. С. 138–172.

[5] См.: *Leonova M.* Wandel der Sinngenese in der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne. Eine strukturelle Typologie. Wiesbaden, 2014. S. 279–350.

«сумасшествии» романа, распространяющемся и на статус объектов, референтов, которые, подчеркнем, в фикциональных мирах никогда не могут существовать «сами по себе». Референты здесь обладают лишь частичной автономией (в разных мирах – разной), поскольку изначально сращены с конструирующими их знаками. И если сформулировать это, опережая события (и присоединяясь к целому ряду литературоведов), то начерно можно было бы сказать, что «загадочный» статус референтов у Достоевского напоминает скорее о готике или готическом романтизме, чем о реализме. Основным инструментом, которым мы далее воспользуемся, станет метариторика[6].

Как мы полагаем, мир «Идиота» относится к метонимическому типу (и в этом роман наиболее концентрированно воплощает в себе особенности художнической семиотики Достоевского). В таком мире нет устойчивых границ между референтами и устойчиво связанных с референтами означающих. И это двойное рассогласование, втягивающее в свою игру и означаемые, вызывает эффект расслоения и непрерывного скольжения всех вершин семиотического треугольника, как раз и запуская в проекции на ось времени ту самую рекурсивность, о которой применительно к «Подростку» писала Т. В. Цивьян. Сразу скажем, что исследователи «Идиота» так или иначе не раз наталкивались на проявления этого эффекта, фиксируя и по-своему интерпретируя разного рода «двойнические» сцепления, взаимоотражения, соответствия, эквивалентности в романе и, как правило, предпочитая рассуждать о них в дихотомическом ключе. Наиболее обширные каталоги подобных перекличек собраны, пожалуй, в книгах А. Е. Кунильского, истолковавшего их как продукт кенотического «снижения»[7], и А. Б. Криницына, усмотревшего в них выражение универсального для Достоевского «принципа бинарных оппозиций»[8].

[6] См.: *Фаустов А. А.* О метатропах : попытка систематизации // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 5–8.

[7] См.: *Кунильский А. Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф. М. Достоевского. Петрозаводск, 2006. С. 132–141.

[8] *Криницын А. Б.* Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М., 2017. С. 398–411.

Работу метонимии в романе мы по необходимости конспективно покажем на двух примерах, которые уже получили в науке о Достоевском не одно прочтение. При этом, разделив, с некоторой долей условности, референты на объекты, события и качества, мы остановимся сейчас только на объектах. Уточним, что референты могут быть как действительно существующими, так и воображаемыми, ментальными, а их соседство может носить как горизонтальный характер (рядом друг с другом), так и вертикальный (друг над другом – по линии «часть – целое» или «единичное – общее»). «Вертикальный» случай мы будем квалифицировать как синекдоху, рассматривая ее в качестве разновидности метонимии.

Первый референт-объект, к которому мы обратимся, – это один из двух «зооморфных» элементов того, что М. Финке удачно назвал «францисканским субтекстом» романа[9]. Референт этот – осел. В текстах Достоевского соответствующая лексема используется достаточно регулярно и в подавляющем числе контекстов – в пейоративном смысле, как обозначение глупого человека, то есть как собственно языковая метафора (причем за рамками художественных произведений слово это у писателя почти не встречается). В «Идиоте» совсем другое. Осел (крик осла) – то первое впечатление князя Мышкина от Швейцарии, о котором он вспомнит, импровизируя перед Епанчиными. Тем самым два референта – осел и персонаж – оказываются совмещены в географическом пространстве. Под воздействием метонимического метатропа это приводит к тому, что означающее «осел» соскальзывает со своего объекта и в итоге князь провозглашает: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» [49][10].

Афоризм Мышкина выглядит как метафора, однако на деле ею совсем не является, и нарочитая парадоксальность слов

[9] См.: *Finke M. C.* Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham ; London, 1995. P. 91–93. Ср. также: *Попова И. Л.* Другая вера как социальное безумие частного человека («Крик осла» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот») // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 149–164; *Ее же.* «Ты не бог, ты осел, но ты несешь бога». Архитектоника краха князя Мышкина // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 167–186.

[10] Далее «Идиот» цитируется в разделе с указанием в тексте страниц по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8.

героя только акцентирует их иную семантическую подоплеку. Осел – это не референт, означаемое которого смешивается с означаемым другого референта – человека, обладающего определенными добродетелями (как это было бы в метафорической ситуации). Чуть раньше Мышкин расхваливает осла, как будто заимствуя свой панегирик из популярных в то время «Записок осла» русско-французской писательницы С. де Сегюр: «…это преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться…» [48] (укажем в скобках на синекдохическое уравнивание «этого осла» и «всей Швейцарии»). Иначе говоря, осел наделяется (с небольшими погрешностями) свойствами лучших из людей, но это происходит не в результате проекции одного означаемого на другое, а потому, что означаемые таковы сами по себе, независимо друг от друга. И сближение в афоризме Мышкина «ослиного» и «человеческого» референтов теперь уже не в физическом, а в воображаемом пространстве довершает рокировку между их означающими.

Эту логику с еще большей отчетливостью оттеняет параллельное место (замеченное комментаторами) из «Дядюшкиного сна», где Мозгляков, решив признаться перед всеми в своих происках, обратится к Зине Москалевой: « Я – осел… <…> Нет! что осел? Осел еще ничего! Я несравненно хуже осла! Но <…> я вам докажу, что и осел может быть благородным человеком!..» [2, 387]. Семантический вектор монолога может быть описан так. «Я – осел» – стандартная оценочная метафора (только в ее зону наряду с признаком «ума» здесь входит и признак «благородства»); в повести она употребляется не раз и применительно к разным референтам: Мозгляковым – по отношению к себе, Марьей Александровной – по отношению к мужчинам вообще и к своему мужу в частности, рассказчиком – по отношению к провинциалам. Поэтому когда герой рассуждает о превращении «осла» в «благородного человека», то подразумевает он всего лишь свою попытку искупить вину и тем самым перестать быть для самого себя мишенью метафоры. Семиотическая коллизия разыгрывается тут не между «настоящим» ослом и «настоящим» человеком, а между как бы ослом (глупым и неблагородным человеком) и не-ослом (человеком умным и благородным). В итоге она никак не затрагивает стабильности

«ослиного» означающего, референциальная область которого, очерчиваемая метафорической семантикой, не распространяется за пределы человеческого мира.

Напротив, подвижность в «Идиоте» этого означающего размывает границы референции (и рикошетом сказывается на единстве означаемого), что сразу же улавливают свидетели «экзамена», устроенного князю генеральшей Епанчиной. Услышав мышкинский вердикт об осле, Лизавета Прокофьевна спросит: «А вы добрый, князь?..» [49], невольно открывая путь самопроизвольному превращению смыслов: «А вы осел?», и далее (если следовать метафорической инерции): «А вы глупый человек?». Когда все засмеются, героиня начнет извиняться, так и не решившись произнести вслух слово «намек» (что за нее тотчас же сделает Мышкин – объект этой единичной референции): «Опять этот проклятый осел подвернулся; я о нем и не думала! <…> Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...» [49]. Означающее «осел» с поистине ослиным упрямством незримо «подвертывается», внедряется в речь генеральши. Однажды возникнув в тексте и получив метонимический импульс, оно воспроизводится с различными смещениями, словно не силах остановиться сразу. И подобная его незакрепленность создает тот зазор между ним и обозначаемым объектом, в который, добавим, как раз и встраивается вероятная аллюзия к знаменитому увещеванию св. Франциском своего тела как «брата осла».

О степени семантических сдвигов, которые способен вызвать блуждающий характер означающего, можно судить по второму (и последнему) появлению «осла» в романе. Фердыщенко вспомнит на дне рождения Настасьи Филипповны басню И. А. Крылова «Лев состаревшийся», перепутав при этом и ее заглавие, и цитату из нее и назвав басню «Лев да Осел». Не вдаваясь сейчас в детальный анализ эпизода, заметим прежде всего, что превращение осла в басенного персонажа – это уже само по себе отклонение от магистральной семиотики «Идиота», поскольку басня как жанр функционирует по законам не метонимии, а игровой метаморфозы. Так же далеко отклоняется здесь конкретная референция: на роль осла Фердыщенко назначает себя. Но особенно разительно трансформируется означаемое: в крыловских баснях осел наделен пересекающимися признаками (отчасти совпадающими с теми, которые

закреплены в общеязыковых коннотациях) неблагородства, глупости, спесивости, агрессивности. Однако перед нами отнюдь не просто отрицание прежней семантики, которая и без того не пребывала в равенстве с собой: это именно продвигающееся еще дальше ее расщепление, рассеивание, обнаружение расходящейся множественности смыслов и референций.

Неудивительно, что между двумя эпизодами существует незаметная, но очень показательная рифма. Перед самым бегством с Рогожиным со своего дня рождения Настасья Филипповна произнесет: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» [148]. А во время расспросов Мышкина генеральша Епанчина укорит Аделаиду: «Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела?». Аделаида на это ответит: «Я осла видела, maman…» [48], – подразумевая то ли действительно осла, то ли ораторствовавшего князя. И Аглая, подхватив ее реплику, усилит двусмысленность этого референциального жеста (и вызовет смех у всех трех сестер и у Мышкина): «А я и слышала…» [49]. Тем самым за словами Настасьи Филипповны «человека видела» начинают сквозить слова «осла видела»: «осел» невидимо проникает в речь и этой героини. Причем при таком ретроспективном наложении в «ослином» означаемом снова выходит на первый план семантика лучших из людей.

Подобная повествовательная дисперсия оказывается небезопасной не только для означивания и для референции, но и для природы референта. То, что при этом его может постичь в романе, мы рассмотрим на примере еще одного референта-объекта – ножа (генетически несомненно связанного с готической литературой и аналогичным образом ведущего себя в «Хозяйке» и в «Бесах»[11]). В эпизоде первого посещения князем дома Рогожина (комментировавшемся не раз) фигурирует садовый ножик с «оленьим черенком», подробно изображенный и вообще описанный так, чтобы привлечь к нему внимание читателя. Нож как будто сам собою дважды окажется в руках Мышкина, из которых Рогожин оба раза его с досадой вырвет (и в конце

[11] Одним из первых на символику ножа у Достоевского обратил внимание Й. Хольтхузен, сославшись на «Идиота», «Бесов» и «Вечного мужа» и предположив ее фольклорное происхождение (*Holthusen J.* Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostojevskij. Wiesbaden, 1969. S. 22–23).

концов заложит в книгу), и послужит предметом нарочито бессмысленного диалога героев, с каждым словом которого раздражение Рогожина будет необъяснимо расти. Психологически эти коммуникативные – предметные и вербальные – странности мотивируются в романе тем, что Рогожин тщетно пытается подавить ревнивую злобу к Мышкину, а князь пребывает в болезненном, рассеянном состоянии, предваряющем припадок эпилепсии. Однако, как известно, под занавес романа Рогожин как раз этим ножом зарежет Настасью Филипповну. А вскоре после братания и прощания с князем герой попытается убить его ножом, который не мог быть садовым ножиком (поскольку, как выяснится в финале, ножик этот так и оставался в книге до рокового утра [505]), но который неизбежно с ним идентифицируется (поскольку тот совсем недавно был предъявлен читателю). В такой перспективе нож обретает собственную событийную активность (не связанную жесткой локализацией в пространстве и единичной референцией), словно предлагая себя в руки тому, кто сможет его удержать и им воспользоваться. Но это еще далеко не самое любопытное.

В качестве означающего «нож» возникает в романе задолго до прихода Мышкина к Рогожину. Впервые слово это прозвучит в разговоре князя с камердинером Епанчиных, и обозначает оно здесь нож гильотины, с самого начала получая смертоносную семантику (впрочем, не единственную в романе). Затем эта линия будет продолжена при посещении Мышкиным дома Лебедева, которое непосредственно предшествует визиту к Рогожину. Лебедев вспомнит о графине Дюбарри, которая тоже погибла под ножом гильотины; при этом появление «ножа» в речи героя готовится заранее – использованием смещенного означающего: в годы славы графини даже папский посланник почел за честь надеть чулки «на обнаженные ее ножки» [164]. Впоследствии такое сближение означающих – что-то вроде обратного эха – материализуется на референтном уровне: когда Рогожин подведет Мышкина к телу убитой Настасьи Филипповны, накрытой простыней, из-под ткани будет виден только «кончик обнаженной ноги» [503]. Да и в доме у Рогожина сцену с садовым ножиком окаймляет соответствующая лексика. С одной стороны, это рассуждения Мышкина о том, что для Настасьи Филипповны выйти замуж за Рогожина никак не может равняться тому, чтобы броситься в воду или отправиться «под нож», подхваченные и перевернутые собеседником: «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» [179]. С другой стороны, это история князя о двух крестьянах (до конвульсий развеселившая Рогожина), один из которых, позавидовав часам приятеля, зарезал его ножом «…с одного раза, как барана, и вынул у него часы» [184]. Попутно укажем на замеченное еще М. С. Альтманом словесное пересечение этого «барана» с фамилией Настасьи Филипповны – Барашкова[12], также строящееся на принципе сдвига означающего (и добавим, что как в русском языке в целом, так и у Достоевского баран столь же глуп и упрям, как осел).

Подобные ветвления можно было бы прослеживать и дальше (они расходятся в самые разные стороны), но общая их логика улавливается и из этих контекстов. Циркуляция и сцепление означающих, задаваемые движением «ножа», совершаются между двумя пределами. В одном случае у означающих нет в возможном мире романа актуальных, включенных в рассказываемую историю референтов. В другом случае референты этих означающих объективируются. Переходы от одного случая к другому создают эффект пульсации объектов, которые то сворачиваются, исчезают из предметной реальности, то возвращаются обратно, становясь полноправными участниками развертывания событий. То, как может осуществляться исчезновение объектов, мы продемонстрируем на одном – пожалуй, наиболее выразительном – фрагменте, в котором садовый ножик метонимически сопрягается с взглядом Рогожина (второй элемент этой связки, которая дистантно образуется в эпизоде визита Мышкина к герою, мы затронем сейчас лишь по касательной).

Покинув дом Рогожина, князь через некоторое время решит отправиться в Павловск, однако, почти уже сев в вагон, неожиданно для себя вернется на улицу. Беспокойно-задумчивое поведение героя психологически и здесь мотивируется состоянием перед приступом эпилепсии. Но вся эта часть романа (о чем писали Р. Ф. Миллер и др.) построена так, что точка зрения рассказчика максимально (иногда до степени несобственно-прямой речи) приближена к точке зрения Мышкина, и хотя опреде-

[12] См.: *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 67–68.

ленный зазор тут все же сохраняется, рассказчик даже избыток информации использует совсем не для того, чтобы прояснить происходящее. Герой не отдает себе отчета в причине своей тревоги, в том, почему он иногда начинает «…как бы искать чего-то кругом себя» [187]. И рассказчик, комментируя это, ограничится словами: «…уж конечно, его что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он наклонен был думать» [186]. В этой реплике бросается в глаза асимметрия между знанием рассказчика о внешнем мире (которое явно превышает компетенцию Мышкина) и знанием о внутреннем мире героя (которое столь же откровенно проблематизируется, вместе со всеми чисто психологическими истолкованиями). Однако самое озадачивающее заключается в том, что утверждение рассказчика о предметной реальности напрямую к ней не выводит. Оно основывается на синекдохической модели (в ее расширяющем варианте): вместо того чтобы назвать действительный референт, который высматривает «кругом себя» князь, рассказчик употребляет местоимения «что-то» и «это». Лишь примерно через триста строк выяснится, что референт этот – глаза Рогожина, которые по отношению к герою также являются продуктом синекдохи (в сужающем ее варианте).

Другими словами, на протяжении трехсот строк романный мир функционирует так, что глаза Рогожина в нем присутствуют и оказывают влияние на Мышкина, но все – и сам князь, и читатель, и, строго говоря, даже рассказчик – видят не глаза, а «что-то» и «это». Референт на время распредмечивается, как бы целиком утрачивает резкость очертаний. Близкая, но еще более изощренная семиотическая траектория у садового ножика. После того как Мышкин вышел из вокзала на улицу, он бессознательно остановился перед какой-то лавкой и начал «с большим любопытством» разглядывать «товар, выставленный в окне», причем произошло это в «…ту минуту, когда он заметил, что всё ищет чего-то кругом себя…» [187]. Спустя несколько минут он вдруг вспомнит об этом и решит вернуться назад, чтобы удостовериться, не было ли случившееся галлюцинацией (какие бывали с ним при начале припадка), существовали ли «…в самом деле эта лавка и этот товар?» [187]. Через два предложения процесс верификации будет перезапущен, с указанием на «особенную причину», по какой

князю захотелось проверить подлинность события: «…в числе вещей, разложенных напоказ в окне лавки, была одна вещь, на которую он смотрел и которую даже оценил в шестьдесят копеек серебром <…> Следовательно, если эта лавка существует и вещь эта действительно выставлена в числе товаров, то, стало быть, собственно для этой вещи и останавливался» [187]. Семиотическая оптика изменяется так, что мы движемся в тексте от общего плана к крупному: «товар» (с возможным собирательным смыслом) – «этот товар» (с возможным сдвигом в сторону конкретности) – «одна вещь», «эта вещь» среди множества «товаров» (с отчетливой единичной референцией). А умозаключение героя, снабженное двумя дублирующими друг друга операторами («следовательно», «стало быть») и прошитое лексическими повторами, навязчиво довершает этот процесс фокусировки, наведения на тот предмет, ради которого Мышкин возвратился к лавке и который действительно ожидал его в окне: «Вот и этот предмет в шестьдесят копеек…» [187].

Референция, однако, и на этот раз не удается в полном объеме: о том, какой именно предмет столь магнетически притягивал к себе князя, не говорится почти ничего, так что вместо означающего конкретного референта перед нами по-прежнему остается его расширяющая синекдоха. Объект недовоплощается, получая единственный признак – цену, являющуюся целиком абстрактным свойством. Лишь спустя все те же триста строк, сразу после того, как выяснится, что «что-то» и «это» – глаза Рогожина, мы узнаем, на что смотрел князь. «Эта лавка» окажется «лавкой ножовщика», а «эта вещь» будет определена как «…в шестьдесят копеек один предмет, с оленьим черенком» [193]. Особо заметим, что слово «нож» не произносится даже тут: идентификация «одного предмета» остается косвенной. Она совершается благодаря смежности с близким означающим («ножовщик») и анафорическому жесту, сводящему в одно, склеивающему две приметы с разной предысторией: цену, отсылающую к вещи в витрине лавки, и «олений черенок», синекдохически отсылающий к ножу в доме Рогожина. Нож сопротивляется объективации с еще большей настойчивостью, чем глаза Рогожина, словно не желая разоблачать себя заранее, до той минуты, пока его дубликат, заложенный в книге героя, не будет пущен в ход. Симптоматично, что в эпизоде возле лавки,

в котором возникает незримая метонимическая координация между ножом и взглядом Рогожина, глаза героя на миг визуализируются. Только здесь это не реальный, а воображаемый референт – факт воспоминаний Мышкина о недавнем («давеча») посещении Рогожина (когда как раз, повторим, и образуется сцепка ножа и взгляда): «…именно тут, стоя пред этим окном, он вдруг обернулся, точно давеча, когда поймал на себе глаза Рогожина» [187]. В настоящем времени эпизода князь, обернувшись, способен увидеть лишь «что-то» и «это».

Назойливое присутствие невоплощенных объектов – прямое отражение, материализованный след дисперсного распределения означающих, которое создает впечатление, что, однажды включившись в развертывание текста, они затем продолжают свою жизнь и в латентном состоянии, а потому могут появиться снова в любой момент, с изменившейся семантикой, с новой референцией и в метонимическом сочетании с другими означающими. И это возвращает нас к пуантилизму Достоевского, обнаруживающему помимо двух основных, полярных смыслов (о которых мы говорили вначале) еще один – более редкий, но не менее интересный. В «Записках из подполья» рассказчик, быстро очнувшись в «модном магазине» после часов разврата, застает себя во власти воспоминания о том, что с ним случилось: «…в самом забытьи все-таки в памяти постоянно оставалась как будто какая-то точка, никак не забывавшаяся, около которой тяжело ходили мои сонные грезы» [5, 152]. Точка здесь – скрытый центр, вокруг которого всё вращается, но который выступает для субъекта не ориентиром и опорой в хаотизированной реальности, а, по сути, ее проводником. Не субъект устанавливает такую точку, а она устанавливает саму себя, подчиняя себе субъекта и не позволяя от себя освободиться.

Очевидно, что подобные точки – эквивалент тех самых элементов семиотической диспозиции (означающих, означаемых, референтов), которые самопроизвольно, бесконтрольно движутся в романном мире по своим разбегающимся незримым траекториям, как будто преследуя героев, рассказчика и читателей. Неудивительно, что точка может приобретать у Достоевского откровенно злокозненный облик (и отсюда при желании можно проложить путь к теологии писателя). В знаменитой сцене в «Братьях Карамазовых» чёрт в несколько этапов возникает

именно из такой на наших глазах персонифицирующейся точки: взгляд Ивана «пристально направился в одну точку»; герой сидел, «кося глазами на прежнюю точку»; «Его видимо что-то там раздражало, какой-то предмет, беспокоило, мучило»; и т.д. [15, 69].

Перед лицом такого рода точек, которые не ускользают, а, напротив, упорствуют в своем наличии (и которые, разумеется, отнюдь не всегда наделяются у Достоевского дьявольскими коннотациями), возможна лишь одна линия поведения. И она запечатлена как раз в «Идиоте». На концерте в Павловском вокзале князь Мышкин погрузится в полузабытье, и герою захочется «совсем исчезнуть», остаться одному, чтобы никто даже не знал, где он. Герою будет мечтаться «…одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз… <…> О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, – о! всю жизнь об этом только – и на тысячу лет бы хватило! <…> …даже лучше, если б и совсем не знали его и всё это видение было бы в одном только сне. Да и не всё ли равно, что во сне, что наяву!» [287]. Преодолеть притяжение подобной точки равносильно тому, чтобы совпасть с ней, как бы стать ею. Но это означает выпасть из времени и пространства, очутиться по ту сторону различения яви и сна, утратить все мысли, кроме одной (да и «думать об одном» окончательно растворяется в грезе Мышкина в неопределенном, беспредметном «об этом только»), – т.е. поистине «совсем исчезнуть». Субъект у Достоевского оказывается перед дилеммой: либо принять мир, в котором он всегда рискует столкнуться с такими блуждающими центрами сил – с референтами и знаками, обладающими над ним властью, либо обрести независимость от них, но ценой отвержения мира и потери самого себя. И в такой перспективе финал «Идиота» прочитывается как выбор князем Мышкиным независимости.

1.1.2. Слово и образ в романе «Идиот» в свете повествовательной дисперсии

В литературном мире, устроенном по метонимическому принципу, есть две взаимообусловленные проблемы: отсутствие устойчивых семиотических границ между объектами и отсут-

ствие устойчивых связей между объектами и означающими[13]. И это задает разнообразные возможные способы, сценарии поведения субъекта в таком мире.

В русской лирике у истоков одной из таких стратегий стоит Лермонтов[14]. Общую логику, которая действует в его творчестве и которая постепенно приходит к самоотрицанию, можно описать так. Если маркированных границ между объектами нет, то объекты утрачивают независимость и обесцениваются в качестве автономных элементов реальности. Соответственно, в центр подобного мира выдвигается субъект, который превращает реальность в свою добычу (ментальную и не только), присваивает ее, распространяя себя на объекты, попавшие в поле его зрения и сделавшиеся для него предметом желания. Достаточно такому субъекту увидеть степного ворона, чтобы он тотчас же идентифицировал себя с ним и отправился в его обличье в воображаемое путешествие. Это, так сказать, нарциссическая метонимия, и оборачивается она впоследствии – отчасти уже у позднего Лермонтова, а потом особенно в поэзии от Некрасова до Надсона – восстанием объектов, которые освобождаются из захвата нарциссическим эго, обособляются и даже обращают на эго свою визуальную агрессию, низводя его самого до объекта.

У Достоевского метонимическая доминанта работает по-другому, хотя, если иметь в виду позицию субъекта в его мире – вполне страдательную, здесь можно усмотреть несомненный параллелизм с тем положением вещей, которое является следствием провала нарциссической логики. Если сформулировать это с некоторой долей заведомой неточности, Достоевский приходит приблизительно к тому же итогу, что и Некрасов, но другим путем. Отправным – отрицаемым – пунктом у Достоевского служит не установление визуального господства над объектами, а стабилизация отношений между объектами и означающими. И одна из ключевых коллизий, которая тут обнаруживается (и на которой мы в основном и остановимся), – это обсуждение и испытание в романе «Идиот» возможностей, семиотической

[13] См.: *Фаустов А. А.* О метатропах : попытка систематизации // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 5–8.

[14] См.: *Фаустов А. А.* Семиотика русской лирики. Воронеж, 2018.

конкурентоспособности двух типов означающих – символических и иконических, слов и образов.

В романе есть два фрагмента, в фокусе которых оказываются знаковые ситуации, отличающиеся, под таким углом зрения, явной асимметрией. Один из них – исповедь Ипполита, в которой герой рассказывает, среди прочего, о том воздействии, которое произвел на него «Мертвый Христос…» Гольбейна, о том, что ему при этом «мерещилось»[15]. Центр, вокруг которого вращаются мысли героя, – это вопрос о природе, о том, почему ей было дано одержать победу над «великим и бесценным существом» Христа. Семиотическая проекция этого вопроса – как возможно представить себе природу, и Ипполит выразится об этом нарочито парадоксально: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» [340]. Герой в несколько заходов пытается описать свои сменяющие друг друга «мерещения». К примеру: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее <…> в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя <…> великое и бесценное существо…» [339]. Или: «…кто-то будто бы <…> показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо…» [340].

Образ природы двоится, множится, но дело не просто в том, что у него нет своего протообраза. Логика тут более многоступенчатая. На картине Гольбейна запечатлен разбитый, искаженный – невозможный – образ Христа, и именно это наводит Ипполита на попытки вообразить другой – изнаночный – образ той «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», которая оставила отпечаток своего могущества на мертвом Христовом теле. В результате образ Христа начинает восприниматься как нечто неиконическое, как индекс гадательного присутствия по ту сторону картины другого – безóбразного и безобрáзного – образа, к которому возможно подступиться, только если облечь

[15] О функции в романе картины Гольбейна (к которой мы еще вернемся в третьей главе) написано множество работ. Сошлемся здесь лишь на одно из последних исследований более общего характера, с обширной библиографией вопроса: *Перлина Н. М.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб., 2017.

его в слово, обратить в рассказанный образ, в нарратив, что и совершается в исповеди героя. Только слово с такой задачей не справляется. Преломляясь в нем, незримое на наших глазах расщепляется, воплощаясь в расходящейся серии образов.

Еще более радикально такое фиаско слова предстает в другом, сюжетно гораздо более раннем фрагменте романа, который мы рассмотрим подробнее. Магистральной для этого эпизода фигурой является «рыцарь бедный», не раз притягивавший к себе внимание исследователей «Идиота»[16]. Если придерживаться фабульного порядка событий (впрочем, отличающегося обычной для романа непрозрачностью и реконструируемого лишь благодаря репликам Коли Иволгина и князя Щ.), то впервые имя «рыцаря бедного» всплывает – за месяц до сюжетного настоящего – в связи с поиском темы для картины Аделаиды. По разного рода косвенным замечаниям героев и наблюдениям рассказчика мы можем предположить, что под названием этим подразумевается с некоторым вероятием (и не более того) князь Мышкин. Но открыто нам предъявляется другое. Коля скажет, что если бы Аделаида Ивановна нарисовала портрет «рыцаря бедного», то все бы и знали, кто он такой. В ответ на это героиня произнесет (вызвав общий смех и раздражение Лизаветы Прокофьевны):

> – Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот «рыцарь бедный»
>
> С лица стальной решетки
> Ни пред кем не подымал.
>
> Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним? [206].

Если переиначить вопрошания Аделаиды, то можно было бы сказать – с помощью почти тех же слов, которыми затем воспользуется Ипполит: как же изобразить того, у кого нет образа, или, точнее, – того, чей образ скрыт, утаен?

Сразу после этого, как все мы знаем, Аглая провозгласит в целой «лекции» свое «глубочайшее уважение» к бедному рыцарю, а потом прочитает пушкинскую балладу,

[16] Из числа недавних итоговых работ см.: *Rosenshield G.* Dostoevsky and Pushkin, a Study of Literary Relationship. Madison (Wisconsin), 2013. P. 222–229; *Новикова Е. Г.* «Nous serons avec le Christ». Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Томск, 2016. С. 83–106.

встав напротив Мышкина и во все время своей декламации «…с аффектацией продолжая смотреть на одного только князя и обращаясь только к нему одному» [208]. Как и в случае с Ипполитом, пушкинский нарратив, произнесенный (и тем самым присвоенный) героиней, должен придать облик тому, что его лишено, должен иконизировать безóбразное, то есть достичь того, перед чем живопись капитулировала. Недаром Аглая в своей «лекции» прибегнет к соответствующей фразеологии. Сначала она скажет, что «…в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал…». А потом добавит: «Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал “рыцаря бедного“, но видно, что это был какой-то светлый образ, “образ чистой красоты“…» [207]. Но подобная семиотическая перекодировка происходит в этом эпизоде иным способом, чем в исповеди Ипполита: она осуществляется за счет метонимического выхода из измерения слов в реальность референтов. Выбор Аглаей в момент чтения вполне целенаправленной визуальной позиции придает пушкинскому тексту индексальный характер, и как раз поэтому неопределенная до того момента референция становится единичной, недвусмысленно теперь уже прикрепляя означающее «рыцарь бедный» к князю Мышкину.

Но Аглая, как известно, как будто не доверяя до конца тому, что сама же разыгрывает за пределами площадки слов, еще и подправляет пушкинский текст, изменяя в нем девиз, буквы, начертанные рыцарем на щите. И это обстоятельство (не однажды комментированное)[17] особенно любопытно. В романе Достоевского пушкинский интекст воспроизводится в той редакции, которую стихотворение получило в «Сценах из рыцарских времен», и цитируется (вопреки, кстати, мнению комментаторов [9; 402]) по изданию Г. Н. Геннади 1859 года, где девиз набран латиницей и выглядит как *A. M. D.* Затем рассказчик (чья точка зрения здесь максимально сближена с точкой зрения Мышкина) пояснит, что Аглая переменила девиз на буквы *Н. Ф. Б.*, которые легко расшифровываются как Настасья Филипповна Барашкова и тем самым еще в большей степени узаконивают референцию

[17] Фактографическая сторона дела наиболее тщательно описана в статье: *Крапивин Г. Н.* История одной мнимой «опечатки» : А. Н. Д., А. М. Д. или А. М. D.? // Достоевский и мировая культура. 2014. № 32. С. 273–290.

«рыцаря бедного» к князю Мышкину. Однако здесь одновременно возникают и разнообразные странности.

В современном академическом издании Достоевского текст рассказчика напечатан так: «…во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы *А. М. D.* в буквы *Н. Ф. Б.*» [209]. И в примечаниях к этому месту дается пояснение, что во всех источниках была якобы допущена опечатка и читалось оно по-другому: «…переменить буквы A. H. D. в буквы Н. Ф. Б.» [9, 335]. В действительности всё было несколько иначе. И в журнальном, и в первом книжном издании романа в цитированных словах рассказчика перемененные буквы имели кириллический вид *А. Н. Д.*, а затем (уже после смерти Достоевского) в полных собраниях сочинений писателя под редакцией А. Г. Достоевской превратились в кириллическое же *А. М. Д.* Эта правка, начатая Достоевской и довершенная издателями академического собрания, на самом деле вступает в противоречие с текстом Достоевского и рождает несколько принципиальных вопросов, которые никак нельзя снять простой ссылкой на ошибку памяти писателя – подозрительно систематичной и упорствующей в своей слепоте.

В подготовительных материалах к «Идиоту» мы находим запись: «Насмешка Аглаи: вместо “А. Н. Д.“ – “Н. Ф. Б.“» [9, 265]. Но самое интересное (и это издателями вообще игнорируется), что аббревиатура *А. Н. Д.* появляется в романе за три страницы до декламации баллады, в диалоге Аглаи и Коли, спровоцированном «лекцией» героини:

> Правда, есть еще там какой-то темный, недоговоренный девиз, буквы А. Н. Б., которые он начертал на щите своем...
>
> – А. Н. Д., – поправил Коля.
>
> – А я говорю А. Н. Б., и так хочу говорить, – с досадой перебила Аглая… [207].

Чтобы быть последовательным, исправлять нужно было бы «ошибку» не только рассказчика, но и Коли.

Иначе говоря, если следовать аутентичному замыслу Достоевского, то девиз пушкинского стихотворения прочитывается как *А. Н. Д.* и героем, и рассказчиком, и это более чем парадоксально, поскольку во второй раз он появляется непосредственно после пушкинского текста, в котором – *А. М. D.* Причем Достоевский легко мог бы зафиксировать эту подмену в самой балладе, которая как-никак преподносится в романе как произ-

несенный Аглаей текст. И это демонстративное противоречие нуждается в каком-то внятном истолковании.

Не менее загадочным является и другое. В свой тираде о «бедном рыцаре» и в пикировке с Колей Аглая настаивает на версии *А. Н. Б.*, а потом легко отбрасывает ее и заменяет на куда более прозрачный вариант *Н. Ф. Б.* Впервые, по всей видимости, Р. Ф. Миллер[18], а затем и другие (как правило, не ссылаясь на нее) интерпретировали *А. Н. Б.* как *Ave, Настасья Барашкова*, но это весьма спорная расшифровка. Во-первых, здесь смешиваются латиница и кириллица. Во-вторых, у Достоевского нигде – ни в романе, ни в подготовительных материалах к нему – героиню не называют *Настасьей* (за единственным рукописным исключением, принадлежащим к речевому кругозору Рогожина), но только *Настасьей Филипповной* или сокращением *НФ*. В-третьих, сама Аглая говорит о девизе как о «темном» и «недоговоренном», и это тоже нельзя сбрасывать со счета. На размышления наводит, наконец, и то, что два варианта девиза, появляющиеся у Достоевского рядом друг с другом, в соседних строках, – *А. Н. Б.* и *А. Н. Д.* – различаются только последней буквой и что первая буква аббревиатуры встречается в романе в подобной же роли не только в составе девиза. Буквами *А. Е.* подписана записка Аглаи Гане [399]. А Лебедев, укравший письмо от Аглаи к Настасье Филипповне, будет рассказывать о нем князю Мышкину как о письме от «…“лица“-с, начинающегося с буквы *А*...». И добавит еще, что было такое же послание и к Ипполиту «…однажды-с, от лица с буквы *А*…» [439].

Если избрать соблазнительный путь разгадывателей шарад и все же допустить, что буква *Н* может обозначать Настасью Филипповну, то тогда можно сделать следующий шаг и предположить неслучайность чередования *Б* и *Д*. Спустя некоторое количество лет Дмитрий Карамазов произнесет знаменитые слова: «Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [14; 100]. Учитывая чрезвычайную красоту и Настасьи Филипповны, и Аглаи, мы можем интерпретировать тогда две соперничающие аббревиатуры так: *А. Н. Б.* = Аглая – Настасья – Бог; *А. Н. Д.* = Аглая – Настасья – дьявол. В свою

[18] См.: *Miller R. F.* Dostoevsky and *The Idiot*. Author, Narrator and Reader. Cambridge (Massachusetts) ; London, 1981. P. 189.

очередь, замену *А. Н. Б.* на *Н. Ф. Б.* можно понимать как вычеркивание Аглаей своего имени, как признание – заранее – поражения в тяжбе с Настасьей Филипповной за руку и сердце князя Мышкина. И все это получает вдобавок не лишенную иронии ситуативную поддержку. Князь, прячась за кресло от взгляда Аглаи, тем самым как бы инсценирует строку стихотворения: «Он на женщин не смотрел…». А Настасья Филипповна при таком раскладе вообще из числа женщин выпадает.

Число подобных расшифровок, вне всякого сомнения, можно при желании наращивать и дальше, равно как и ставить их каждый раз под вопрос. И это неудивительно, поскольку среди рассматриваемых аббревиатур есть только одна – *Н. Ф. Б.*, наделенная отчетливым означаемым и конкретной референцией, да и то лишь в момент декламации Аглаей пушкинского стихотворения, а вернее даже, не в этот самый момент, а постфактум, поскольку о перемене букв мы узнаем тогда, когда героиня чтение свое уже завершит. Собственно, умножением и фальсификацией аббревиатур методично занимается само повествование. Смысл девиза на щите бедного рыцаря в тех изданиях Пушкина, которые были доступны Достоевскому, никак не раскрывался и в силу этого действительно представлял собой для читателя нечто «темное» и «недоговоренное». Это была аббревиатура с неизвестным ключом, но именно поэтому она и могла бы служить универсальным омонимом, идеальным индексом, годным на все случаи жизни. Как заметил Г. Шолем о каббалистической аббревиатуре: «Тайны, которых не ведают, не имеют никаких имен, но только аббревиатуру»[19].

Однако у Достоевского тут вступает в свои права механизм метонимического смещения. Попав в поле метонимической игры, отклоняющей референцию от пушкинского «рыцаря бедного» к князю Мышкину, аббревиатура также получает сдвиговый импульс, который, заставляя ее пуститься на поиски своего значения и своей референции, попутно затрагивает, рассеивает означающее девиза. Исполнители этого движения – рассказчик, герои, да и сам автор – не в состоянии придать оболочке аббревиатуры стабильность, и в подобной перспективе то, что Аглая сначала настаивает на буквах *А. Н. Б.*, а потом меняет их

[19] *Scholem G.* Tagebücher : nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923. Frankfurt am Main, 2000. Halbbd. 2: 1917–1923. S. 331.

на *Н. Ф. Б.*, выглядит так, как будто она не в силах установить контроль над самопроизвольными превращениями девиза. И на видимом, вербальном уровне текста такая дисперсия означающего не завершается. Когда Лизавета Прокофьевна возмутится, что у них нет Пушкина, Лебедев предложит ей купить свое – анненковское – издание Пушкина 1855 года (то самое, которое было и в библиотеке Достоевского). Но в этом издании, как и в более ранних (на которые Анненков ориентировался), девиз на щите рыцаря имел кириллический облик *А. М. Д.* И нужно полагать, что как раз поэтому А. Г. Достоевская позднее и внесла соответствующее исправление в текст «Идиота», ничего, по сути, не исправляющее и не устраняющее нестыковок. К тем четырем вариантам аббревиатуры, которые явно фигурируют в аутентичном тексте романа, анненковский Пушкин подспудно (а позднее и открыто) добавляет еще один – пятый.

В отсутствии образа, иначе говоря, слово у Достоевского утрачивает равенство с собой. И аббревиатура – это крайний случай такого самораспободобления. Загадочность аббревиатуры оборачивается в мире метонимической дисперсии другой своей стороной: здесь сокращение не универсальное слово, а, напротив, максимально неустойчивое, распадающееся, пересобирающееся слово. Отсюда, казалось бы, можно заключить, что с иконическим означающим у Достоевского не должно быть никаких проблем. Однако (и об этом речь пойдет в следующем разделе) образ также не слишком надежная инстанция. Суть этого заостренно и сжато можно сформулировать так. Истинное сходство у Достоевского балансирует на тонкой черте между двумя формами ложного сходства: «фотографическим», случайным тождеством и карикатурой, – и в силу этого не может не быть принципиально «нечетким». В проекции на ось времени это дает идею, что настоящее сходство – явление крайне редкое, если не сингулярное. А где нет такого сходства, образу доверять нельзя.

Если вспомнить получившую печальную известность остроту Д. И. Писарева, то о слове и образе у Достоевского можно было бы сказать, что оба они хуже. Но все-таки степень их «плохости» разная[20], и за такой градацией кроется онтологическая,

[20] Ср. различные соображения в книге: *Крюо К.* «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005; особенно – с. 220–226, 265–272.

теологическая подоплека. В подготовительных материалах к «Бесам» Князь (будущий Ставрогин) не раз выстраивает антитезы вроде: «Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что слово плоть бысть <…> Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, всё воплощенное слово, бог воплотившийся» [11; 187–188]. Подобные антитезы – вариация на тему часто цитируемого утверждения Достоевского из письма к Наталье Дмитриевне Фонвизиной (1854) об истине и Христе, которое в романе «Бесы» будет приписано Ставрогину. Божественное Слово – это совсем не человеческое слово, тогда как мораль, учение, истина – хотя и богодухновенные, но человеческие слова. Божественное Слово, как сказано в послании апостола Павла к Колоссянам, – это «образ Бога невидимого» [Кол. 1, 15], «Слово всех слов и Образ всех образов» (как это комментирует о. Сергий Булгаков)[21].

В человеческом же мире у Достоевского иерархия вещей иная: слово здесь вторично по отношению к образу, но такой образ должен иметь осязательную природу, а не быть простым продуктом фантазии (как в исповеди Ипполита). Щедродаров – герой сатирического очерка писателя «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» – определит это так (после того, как переменится, сделается «перепеченным нигилистом»): «Прежде чем что-нибудь сделать, нужно самим чем-нибудь сделаться, воплотиться, самим собою стать. Тогда только вы и можете сказать свое слово…» [20; 116]. Подлинный образ у Достоевского – это всегда обретший предметную плоть образ (и за таким представлением, конечно же, проглядывает христологическая модель). Поэтому едва ли не единственная возможность избежать подвохов со стороны любых знаков (и символических, и иконических) – это держать непосредственно при себе обозначаемый референт. И это как раз делает Аглая, не только «нравственно», но и «физически» (по словам Достоевского) адресуя пушкинскую балладу князю Мышкину.

[21] См.: *Булгаков С. Н.* Первообраз и образ. Сочинения : в 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 273.

1.2. СЕМИОТИКА ДВОЙНИЧЕСТВА У ДОСТОЕВСКОГО

1.2.1. *Литературные двойники* как семиотическая проблема

Со времен знаменитой работы О. Ранка «Двойник» (1914) фигуре двойника и феномену двойничества в литературе и искусстве (особенно в киноискусстве) было посвящено огромное, теперь уже с трудом поддающееся даже простому учету количество исследований[1]. И одна из основных проблем, которая обнаруживается даже при беглом знакомстве с ними, состоит в ощутимом разбросе мнений о том, кого, собственно, следует считать двойниками. Причем, добавим, такая размытость предмета наблюдается не только в разысканиях теоретического, типологического характера. В литературе о Достоевском общим местом является тезис о тотальном принципе двойничества, которому подчинены взаимосвязи между героями, населяющими вымышленный мир писателя. Между тем, если мы обратимся к лексике, то выяснится, что само слово «двойник» (причем в разных значениях) Достоевский использует только в трех художественных произведениях – в одноименной повести (1846, 1866), в романе «Подросток» (1875) и в «Сне смешного человека» (1877). Неудивительно поэтому, что регулярно предпринимались попытки так или иначе отграничить тему двойника от пересекающихся с ней тем[2]. В настоящем параграфе мы продолжим эти попытки, сосредоточившись преимущественно на семиотической стороне вопроса, которая, насколько можно судить, до сих пор оставалась в тени[3].

[1] См., к прим.: *Herdman J.* The double in nineteenth-century fiction. London, 1990. 174 p.; *Forderer C.* Ich-Eklipsen : Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart ; Weimar, 1999. 284 S.; *Bär G.* Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam ; New York, 2005. 718 S.

[2] Ср. обзор таких подходов: *Fröhler B.* Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik. Marburg, 2004. S. 11–22.

[3] Ср. наиболее важные для нас работы, развертывающиеся, впрочем, за исключением статьи *Л. Долежела*, скорее в философской плоскости: *Doležel L.* Le triangle du double // Poétique. 1985. № 64. P. 463–472; *Webber A. J.* The Doppelgänger : Double Visions in German Literature. Oxford, 1996. 392 p.; *Vardoulakis D.* The Doppelgänger: literature's philosophy. New York, 2010. 329 p.

Под двойниками, в строгом смысле этого слова, мы будем понимать двух персонажей, обладающих абсолютным (или почти абсолютным) сходством, которое они взаимно удостоверяют (и которое признают другие). Соответственно, с точки зрения нарративной, почти обязательным элементом событийной канвы «двойнического» текста должна быть встреча таких персонажей. Если принять эти критерии, то из числа популярных произведений, обычно фигурирующих в реестрах аналитиков двойничества, должны быть вычтены «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона (1886) и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (1891). Во-первых, ни в одном, ни в другом двойников как отдельных, самостоятельных антропоморфных референтов нет. А во-вторых, отношение между двумя трансформами героя Стивенсона и между героем Уайльда и его портретом основывается не на сходстве, а на противоположности. Кроме того, не менее существенен признак взаимного удостоверения (в этих произведениях, естественно, не работающий). К примеру, в «Отчаянии» В. В. Набокова (1930) рассказчик встречает героя, которого принимает за своего двойника, но который в действительности не имеет с ним никакого подобия.

Говоря о сходстве, нужно уточнить, что речь идет о зримом, внешнем, телесном тождестве. Если следовать общему направлению мысли П. Ф. Стросона, то можно сказать, что по отношению к соматическому и ментальному, к «телу» и «душе» в структуре индивидуальности логически первичным, поддерживающим их единую субъектность, выступает *person*, *персона*[4] (*лицо* – в русском переводе[5]). Так вот, случай двойника вносит в эту конфигурацию фундаментальный дисбаланс, ставя под сомнение статус персоны и тем самым расщепляя индивида на «тело» и «душу». Соматическое в результате превращается в простую оболочку, в одежды «души», которые больше с ней внутренне не сопрягаются. Показательно, что в романе Жан-Поля «Зибенкэз» (1796–1797), в котором, как известно, и было изобретено слово «двойник» – «Doppeltgänger» (с буквой -t- посередине, впоследствии выпавшей), телесный облик друзей-двойников рисуется как раз с помощью иронической «гардеробной» метафорики. А в пьесе Ж. Жироду «Амфитрион-38» (1929) есть целая сцена, в которой Меркурий советует Юпитеру, принявшему вид Амфитриона, сделать кожу для вящего правдоподобия более грубой и ушить ее, чтобы она не болталась, как на вешалке, а сам Юпитер жалуется на то, что чувствует себя в теле смертного губкой, пропитанной кровью.

[4] См.: *Strawson P. F.* Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics. London ; New York, 1996. P. 87–116.

[5] См.: *Стросон П. Ф.* Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики / пер. с англ. В. Н. Брюшинкина, В. А. Чалого. Калининград, 2009. С. 98–130.

То, как в «двойническом» тексте соотносятся между собой соматическое и ментальное у «парных» персонажей, является факультативным, хотя едва ли не единственное произведение, где двойники оказываются подобны друг другу и внешне, и внутренне, – это как раз «Зибенкэз». Обычно же соматическое сходство таких персонажей сопровождается их ментальным различением, вплоть до демонстрации полного антагонизма. Но так или иначе зримое в двойнической ситуации перестает выполнять свою идентифицирующую функцию. И этот сбой непосредственно перекликается с тем, как ведут себя в «двойническом» тексте собственные имена.

В нормальном случае внешность и имя индивида как бы дублируют, корректируют друг друга, обеспечивая успешность узнавания. Если прибегнуть к терминам Ч. С. Пирса (не связывая себя жестко его классификацией знаков), то имя – в качестве орудия референции, а не элемента ономастикона – можно определить как индексальный синсигнум, как указательный единичный знак. Одно и то же имя может быть использовано для обозначения разных индивидов, а вернее – разных персон, лиц (и в этом смысле собственное имя – общий знак, легисигнум), но в акте референции оно обретает свою сингулярность. Сложнее дело обстоит с истолкованием внешности, которая сама по себе как будто бы не является знаком. Однако мы можем утверждать, что неспециализированную семиотическую миссию внешность все же выполняет, будучи своеобразным индексом, указывающим на то единичное лицо, чьим и только чьим «телом» он служит. Такого рода знак можно интерпретировать как индексальный квалисигнум, как фиксацию некоего уникального качества: внешность никогда в точности не совпадает с собой, но, изменяясь в некотором диапазоне, тем не менее, сохраняет с собой равенство.

Двойническая ситуация, расшатывающая всю эту цельную конструкцию, приводит к тому, что внешность изолируется, отчуждается и, вместо того чтобы отсылать к единственно возможному лицу, начинает свидетельствовать лишь об одном – о существовании двух целиком подобных для взгляда персонажей. Такая десемиотизация, такое предельное овеществление соматического рикошетом воздействует и на поведение собственных имен. Проблематизация лица оборачивается тем, что имя теряет способность обозначать его, но не получает взамен способности указывать на «душу» индивида. Кооперация имени с внешностью закрывает для него такой запасной путь, отклоняя ономастическую референцию от «души» к «телу» и при этом не давая ей до конца совершиться, предъявляя ей не один «мешок из кожи» (по выражению А. Уотса), а два. Наличие двойников, иными словами, не позволяет имени воплотиться из легисигнума в полноценный синсигнум.

Нужно уточнить, что такой захват имени «телом» в конкретных «двойнических» произведениях может происходить по-разному. В большинстве из них «парные» персонажи носят одинаковые имена, и в таких произведениях, как «Вильям Вильсон» Э. А. По (1839) или «Двойник» Достоевского, одноименность тематизируется как приложение к соматической тождественности (со всеми вытекающими отсюда последствиями). Но иногда у двойников могут быть несовпадающие имена (в том числе в творчестве Э. Т. А. Гофмана), что порождает особые связанные с ономастикой стратегии, которые здесь мы рассматривать не будем и которые в целом строятся на приеме qui pro quo. Сошлемся лишь на жан-полевского «Зибенкэза», где друзья-двойники сначала намереваются избрать имя одного из них в качестве общего, а затем решают обменяться своими именами. В итоге автор будет вынужден санкционировать этот обмен и даже озаглавить роман «уворованным», а не исконным именем центрального героя, который должен был бы зваться Лейбгебером (добавим, что по-немецки *Leibgeber* буквально – что-то вроде *дарителя тела*).

Колеблющийся статус имени собственного в двойнической ситуации становится предметом специальной рефлексии в книге А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) (в которой, напомним, слово «двойник» и

получило прописку в русском языке). Явившийся к рассказчику вполне дружественный двойник на вопрос о его имени ответит так: «…у меня нет собственного имени; а если б непременно нужно было принять какое-нибудь, то ближе всего мне следовало бы называться так, как вы»[6]. У двойника Погорельского есть своя соматическая оболочка и своя, отдельная от рассказчика биография, но нет никакого своего, особенного имени. И выход из этого референциального тупика alter ego рассказчика усматривает в том, чтобы довольствоваться таким именем, которое как таковое вообще должно быть квалифицировано (в пирсовской терминологии) не как индекс, а как символ, конвенциональный знак: «В Германии <…> нашу братью называют Doppeltgänger. <…> но так как у нас иностранных слов, говорят, уже слишком много, то я осмелюсь предложить называть меня Двойником»[7]. Имя тут радикально генерализуется, превращается в родовую категорию, под которую может быть подведен любой представитель «братьи» двойников, приобретающий тем самым право претендовать на соответствующее имя как на субститут «нулевого» имени собственного. В результате возникает новый парадокс: соматически различные двойники – двойники разных индивидов – ономастически оказываются неразличимыми.

В другом развороте вызываемые двойничеством трудности с референцией разыгрываются в истории Амфитриона, как она запечатлена в драматургии: от комедии Плавта «Амфитрион» (между 188 и 184 до н. э.) – до «Амфитриона» Г. фон Клейста (1807). (История эта, впрочем, является двойнической в особом – маскарадном, притворном – изводе: двойники в ней – боги, которые на время оделись в костюмы людей.) Ономастическая кульминация истории приходится на эпизод, когда Сосий (Созий) – слуга Амфитриона – рассказывает своему господину о том, как он, отправившись с поручением к Алкмене в хозяйский дом, был поколочен самим собою (то есть Меркурием, облачившимся во внешность Сосия и присвоившим его имя). Ограничимся лишь одной репликой (в версии Клейста), в которой герой говорит о своем обидчике так: «…ich! Nicht

[6] *Погорельский А.* Сочинения. Письма. СПб., 2010. С. 10.
[7] Там же. С. 11.

dieses Ich von hier, // Doch das vermaledeite Ich vom Hause…»[8] (в достаточно точном русском переводе: «…Я. Не это Я, что здесь, // Другое Я, проклятое, из дома…»[9]). Двойничество подрывает референциальность не только имен, но и таких идеальных индексов, как местоимения (Ч. С. Пирс тонко заметил, что «…имя является несовершенным субститутом местоимения»[10]). Поэтому, чтобы восстановить возможность идентификации, в подобных условиях оказывается необходимым прикреплять к личному местоимению «Я» добавочные шифтеры и слова, контекстуально играющие роль шифтеров (*von hier* или *vom Hause*), которые должны локализовать место такого «Я» в пространстве-времени.

Иначе говоря, и роман Погорельского, и история Амфитриона обнаруживают одну общую тенденцию «двойнического» текста, которую можно назвать ослаблением индексальности. И такое ее отрицание объясняется, в конечном счете, тем, что двойнический мир – в метариторическом плане – принадлежит к омонимическому типу миров, в которых означающих меньше, чем референтов. Но это омонимичность особого рода. С одной стороны, она не подразумевает непременного сближения означаемых. Двойники – это ментально различные персонажи, обладающие личной идентичностью, и если бы они всегда придерживались правила коммуникативной искренности и удостоверяли свою идентичность, то, несмотря на сходство внешности и возможное совпадение имен (или даже относящихся к персонажам личных местоимений), референция к таким индивидам была бы более успешной. Последовательно реализованная омонимичность дает фигуру не двойников, а копий (клонов), которые тождественны и ментально, а потому могут быть различены исключительно по их положению в пространстве-времени. Так что в мире клонов идентифицирующую функцию могут выполнять только вспомогательные шифтеры.

С другой стороны (и это еще более существенно), под влиянием двойничества омонимичность отчасти изменяет

[8] *Kleist H. von.* Amphitryon. Dresden, 1807. S. 56.

[9] *Клейст Г. фон.* Амфитрион / пер. с нем. А. И. Оношкович-Яцына // Клейст Г. фон. Избранное. М., 1977. С. 208.

[10] *Пирс Ч. С.* Избр. произведения. М., 2000. С. 209.

свойственную ей логику обозначения референтов. В обычном варианте омонимия (в отличие, к примеру, от метафоры) симметрична. Двойничество же поляризует ее, делает асимметричной, что можно выразить с помощью утверждения: я – не двойник моего двойника (см. во второй главе о подобных операциях как основе для построения актантных моделей). С такой точки зрения тождество индексов у двойников оказывается как будто бы до известной степени условным, мнимым. Если двойники – это А и В, то принципиальный вопрос, кто из них чей двойник. Если А – подлинник, а В – двойник, то В выступает по отношению к А в качестве его персонифицированного иконического знака. В романе Погорельского двойник так и аттестует себя перед рассказчиком: «…я не кто иной, как образ ваш, явившийся вам»[11]. Но тогда использование добавочных шифтеров выглядит не вынужденным, аварийным средством, а способом узаконить такое положение вещей. Если I – это любой из индексов (внешность, имя или личное местоимение), то они должны быть снабжены подобными шифтерами и применительно к А мы и обязаны говорить о I_a, а применительно к В – о I_b.

В такой перспективе ближайшими родственниками двойников должны считаться призраки (в одной из двух их главных разновидностей[12]), а чуть более дальними – вообще изображения: зеркальные, проекционные, живописные, кинематографические и т.д. И призраки, и изображения – иконические знаки тех или иных референтов, только призраки еще являются референтами и сами по себе (с минимизированной и нестабильной телесностью), а кроме того, иногда могут обладать «душой» того референта, знаком которого они служат, или редуцированным подобием самостоятельной «души». В таком градационном ряду двойник – это своего рода окончательно вочеловечившийся и обретший полную автономию от своего референта-подлинника призрак или даже испытавшее сходные метаморфозы изображение. Примерами последнего в «двойническом» тексте

[11] *Погорельский А.* Указ. соч. С. 10.

[12] См.: *Фаустов А. А.* «Призраки» Тургенева в призракологической перспективе // И. С. Тургенев : текст и контекст : коллективная монография / под ред. А. А. Карпова, Н. С. Мовниной. СПб., 2018. С. 106–117.

могут быть «Тень» Г. Х. Андерсена (1847), «Человек из зеркала» Ф. Верфеля (1920) или «Венецианское зеркало…» А. В. Чаянова (1922).

До тех пор, пока мы рассматриваем двойников по аналогии с призраками и изображениями, идентифицирующая референция остается технической семиотической проблемой. Будучи прежде всего знаками, ни изображения, ни даже призраки поменяться местами со своими референтами не могут. Но двойники (в том числе воплотившиеся изображения) – это, напротив, в первую очередь референты, актанты и лишь по совместительству – знаки. Именно это создает почву как для возможных рокировок между персонажем-подлинником и персонажем-двойником, так и для того, чтобы референция в результате получила характер роковой и почти неразрешимой задачи. Ключевые двойнические коллизии сводятся к тому, что двойники не хотят быть двойниками или не желают признаваться в своей «вторичности» (для чего и пускают в ход ту самую коммуникативную неискренность, о которой мы упоминали выше). Событийно это проявляется в том, что между подлинником и двойником возникает конфронтация, зачастую завершающаяся устранением (или вытеснением на периферию рассказываемой реальности) одного из них либо оборачиванием асимметрии в пользу двойника – подчинением ему подлинника. Причем иногда причины поражения напрямую связываются с затрудненностью личной идентификации. Так, в стихотворении А. фон Шамиссо «Явление» (1828) двойник предложит своему визави выяснить, кто из них двойник, и лирический субъект-подлинник должен будет согласиться с тем, что двойник – это он.

По большому счету, однако, здесь можно усмотреть более общую закономерность «двойнического» текста. Даже в тех редких произведениях, где явная двойническая асимметрия отсутствует (как в жан-полевском «Зибенкэзе» и отчасти в «Двойниках» Гофмана (1822)) или же где, наоборот, двойник вполне принимает свою «вторичность» (как у Погорельского), события развиваются так, что один из «парных» персонажей удаляется со сцены. Сюжетно разоблачая себя как аномалию, двойничество смещает самые основы омонимического мира. Там, где нормой должен был бы быть перевес референтов над

означающими, оно утверждает свой императив – сокращения, вычитания «лишних» персонажей. И в этом смысле можно сказать, что тайным идеалом «двойнического» текста является мир без двойников, мир, где омонимия запрещена.

1.2.2. Двойничество и проблема сходства: контексты романа «Идиот»

Вспоминать о двойничестве, говоря о произведениях Достоевского (особенно о «Двойнике» или «Преступлении и наказании») и их историко-литературной генеалогии, давно стало чем-то само собой разумеющимся. Заметим, что у «Идиота» в этом ряду статус наиболее колеблющийся. То, что Рогожин может восприниматься как своеобразный двойник Мышкина, как его «первородный грех», «original sin» (по эффектной формулировке Д. Стайнера), является общим местом. Однако при этом в специальной диссертации Н. Ребер о мотиве двойника у Гофмана и Достоевского[13] роман монографически не рассматривается, а в известной книге Ч. Э. Пассэджа о Гофмане в России и вовсе категорически сказано[14], что «Идиот» и «Бесы» находятся вне зоны влияния немецкого писателя – главного канонизатора литературного двойничества.

Не стремясь обозреть и прокомментировать здесь всё, что было написано об этом феномене в творчестве Достоевского (и в «Идиоте» в частности), обозначим лишь противоположные, крайние тенденции. С одной стороны, двойничество может пониматься очень широко (в конечном счете – как некое сходство героев: прямое или перевернутое), причем такой подход наблюдается в работах, существенно разнящихся по своей научной направленности и инструментарию, нацеленных, к примеру, на исследование поэтики и на разыскания в области психологии или богословия писателя[15]. С другой стороны (и это мы выборочно проиллюстрируем), с самого начала предпринимались попытки сузить или дифференцировать подобное понимание.

---

[13] См.: *Reber N.* Studien zur Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E. T. A. Hoffmann. Gießen, 1964.

[14] См.: *Passage Ch. E.* The russian hoffmannists. The Hague, 1963. P. 216

[15] Ср. ряд статей в сборнике : XXI век глазами Достоевского : перспективы человечества. М., 2002.

Так, еще П. М. Бицилли (1946) предложил отличать двойничество от повторения одних и тех же типов, а также обратил внимание на то, что у Достоевского мы сталкиваемся с «взаимным двойничеством», когда оказывается неясно, кто чей двойник[16]. Н. Ребер (не без воздействия статьи П. М. Бицилли) разграничивает двойников «в узком смысле» – как результат расщепления героев (в том числе в сознании друг друга), и двойников «в более широком смысле» – как реальных персонажей, обладающих мистическим единством (вроде Ставрогина и Петра Верховенского)[17]. Д. Фрэнк (не ссылаясь на эти работы) в близком ключе различает двойников – плод галлюцинаторных раздвоений, и «квази-двойников» – персонажей, отражающих «некий внутренний аспект другого персонажа в усиленной форме»[18]. Позднее с иным поворотом этой идеи мы встречаемся у Д. Хэдмэна, который подчеркивает, что говорить о двойниках можно и в том случае, когда внутреннее разделение субъекта порождает «…вторую, чувственно воспринимаемую личность (даже если она воспринимается только субъектом)…»[19]. Независимо от своих предшественников А. А. Михалёва (2008), сравнивая двойничество в «Преступлении и наказании» и в гофмановских «Эликсирах сатаны», также усматривает у Достоевского смещение фокуса с внешнего подобия на внутреннее, которое может быть незаметно для третьих лиц[20]. Наконец, в целом ряде исследований об «Идиоте» двойничество достраивается до тех или иных триадических конструкций и их динамических сочетаний (например, Мышкин – Ипполит – Рогожин, Мышкин – Настасья Филипповна – Аглая, и т.д.)[21]. А в книге Ю. Корригана (отчасти

[16] См.: *Бицилли П. М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // П. М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 493–499.

[17] См.: *Reber N.* Op. cit. S. 51–102.

[18] *Frank J.* Dostoevsky. The Seeds of Revolt. 1821–1849. Princeton, 1976. P. 311.

[19] *Herdman J.* The double in nineteenth-century fiction. London, 1990. P. 15.

[20] См.: *Михалёва А. А.* «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 186–198.

[21] Ср.: *Busch R.L.* The Myshkin–Ippolit–Rogozhin Triad // Canadian-American Slavic Studies. 1983. Vol. 17, No 3. P. 372–383; *Doležel L.* The fictional

вслед за прочтениями М. Финке[22] и С. Янг[23]) утверждается, что предметом художнических размышлений Достоевского служит «коллективное Я». Поэтому главная задача, которую, по мнению Ю. Корригана, писатель ставит перед своими героями (и перед князем Мышкиным прежде всего), заключается в том, чтобы преодолеть «патологическое рассеяние себя в других» и выйти из проективной солипсической тьмы в «реальный» мир этих других[24].

Как мы видим, при всем разбросе толкований, в них прослеживаются, по меньшей мере, две сквозные коллизии – между внешним и внутренним и между объективным и субъективным. Напомним, что мы будем, в свою очередь, понимать под двойниками персонажей, обладающих абсолютным (или почти абсолютным) телесным сходством, которое они взаимно удостоверяют и которое признают другие. С такой точки зрения назвать двойниками у Достоевского можно только «парных» героев повести «Двойник». И это выявляет две ключевые проблемы. Во-первых, как объяснить то, что такой текст остался у писателя единственным? Во-вторых, как квалифицировать те комбинации персонажей, которые обычно попадают в разряд двойнических или хотя бы «квази-двойнических»? Прояснение второй из этих проблем можно считать сверхцелью настоящего параграфа.

Начнем мы с рассмотрения тех внутрифабульных контекстов романа «Идиот», в которых вопрос о подобии персонажей становится объектом прямой рефлексии. И сразу скажем, что таких контекстов немного. В двух из них фиксируется как будто бы одно и то же и по отношению к одним и тем же лицам – фамильное сходство, но не внешнее, а внутреннее, ментальное (и уже в силу этого менее очевидное). Сначала мы узнаём мысли Лизаветы Прокофьевны об Аглае: «Совершенно, совершенно

world of Dostoevskij·s *The Idiot* // Russian Literature. 1993. Vol. XXXIII. P. 240–241.

[22] См.: *Finke M. C.* Metapoesis : The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham, 1995. P. 79–85.

[23] См.: *Young S.* Dostoevsky's «The Idiot» and the Ethical Foundations of Narrative : Reading, Narrating, Scripting. London, 2004. P. 10–27.

[24] См.: *Corrigan Y.* Dostoevsky and the Riddle of the Self. Evanston (Illinois), 2017. P. 70.

как я, мой портрет во всех отношениях <…> самовольный, скверный бесенок!» [8, 273] (далее в разделе «Идиот» цит. с указанием в тексте страниц). А потом князь Мышкин скажет Аглае: «Вы очень похожи на Лизавету Прокофьевну» [356]. Однако этим же идея сходства и подрывается. Два основания для сравнения слабо соотносятся друг с другом: в первой ситуации это – своеволие (обозначенное открыто), во второй – то ли особого рода проницательность, то ли простодушная переменчивость, то ли некая их смесь (как можно предположить из достаточно неопределенного ближнего контекста реплики). Но еще любопытнее, что задолго до этого Лизавета Прокофьевна столь же решительно объявит князю Мышкину: «Ваш характер я считаю совершенно сходным с моим и очень рада; как две капли воды. Только вы мужчина, а я женщина и в Швейцарии не была; вот и вся разница» [65]. То, в чем заключается это подобие, здесь сомнений не вызывает. Лейтмотивным для всего «экзамена», устроенного Мышкину, является «детский» комплекс (центрированный в истории Мари); князь вспоминает о том, как доктор Шнейдер назвал его «совершенным ребенком», «вполне ребенком», который никогда не повзрослеет [63]; разгадывая лица Епанчиных, герой скажет Лизавете Прокофьевне, что она «совершенный ребенок во всем, во всем, во всем хорошем и во всем дурном» [65]; и сама героиня с этим всецело согласится: «…всё совершенная правда: я ребенок и знаю это» [65].

В итоге перед нами вырисовывается третье основание для сравнения (снова касающегося Лизаветы Прокофьевны, но на этот раз не имеющего непосредственного отношения к семейному сходству) – детскость. При некотором желании, конечно, мы можем ad hoc вывести отсюда, что своеволие и импульсивность-интуитивность – что-то вроде атрибутов детскости. Более того, для этого есть добавочный аргумент. Во время того самого диалога с Аглаей, в котором князь Мышкин упомянет о ее сходстве с Лизаветой Прокофьевной, герой с удивлением подумает о том, как в такой надменной красавице мог «…оказаться такой ребенок, может быть действительно даже и *теперь* не понимающий *всех слов* ребенок» [358]. И через две страницы это именование «ребенок» повторит применительно к Аглае рассказчик (да и за пределами этого эпизода «детские» номинации в связи с героиней всплывают в тексте не раз). Однако, как мы

впоследствии убедимся, с детскостью в романе все обстоит куда более сложным и противоречивым образом. Пока же заметим, что три качества, которые втянуты в эту игру различений, не преподносятся в тексте как пересекающиеся величины (а одна из них к тому же наделена нарочитой семантической размытостью). Автор нам такое сближение не навязывает.

О том, что на деле мы сталкиваемся тут с работой повествовательной дисперсии, с расхождением смыслов и референций при повторении означающего, свидетельствует уже идиоматический троп, которым воспользуется Лизавета Прокофьевна и который должен утвердить абсолютность подобия, – «как две капли воды». В текстах Достоевского выражение это употребляется еще дважды (и оба раза – по отношению к телесному сходству). В «Бедных людях» Варенька, описывая свою историю, скажет вскользь, с чужих слов (и затем никакого продолжения это не получит): «Говорили, что молодой Покровский похож как две капли воды на покойную мать свою» [1, 34]. Куда более важная функция у идиомы в «Двойнике». В разговоре Антона Антоновича с Голядкиным-старшим столоначальник сначала ограничится словами о «фамильном сходстве» двух Голядкиных, однако герой не захочет довольствоваться такой приблизительной, мало к чему обязывающей констатацией и вопросит: «Знаете ли, этак иногда близнецы бывают, то есть совершенно как две капли воды, так что и отличить нельзя?» [1, 149]. А потом будет успокаивать себя (допуская симптоматичный аграмматизм – пропуск сравнительного «как», превращающий двойников в две капли): «…природой устроился так человек, что две капли воды похож на другого человека, что совершенная копия с другого человека…» [1, 172]. Как и должно быть в образцовом «двойническом» тексте, перед нами вариант полной омонимии – соматического тождества, поддерживаемого совпадением имен. И это подается в повести как скандальная аномалия, которой не может быть, но которая не просто есть, а даже выставлена на всеобщее обозрение. Главным у Достоевского оказывается не то, что подобие телесно, а то, что оно признается, подтверждается. Поэтому когда Лизавета Прокофьевна настаивает на том, что характеры князя Мышкина и Аглаи целиком идентичны ее собственному (в соответствующих фрагментах романа усиленно нагнетаются слова

«совершенно», «совершенный»), то это нужно понимать скорее в перформативном, чем в констативном духе. Дело не столько в том, что Лизавета Прокофьевна, Аглая и Мышкин похожи друг на друга, сколько в том, что «попарное» сходство между ними каждый раз изобретается как бы заново, декларируется и потому по самой своей природе не может быть приведено к общему семантическому знаменателю.

Неудивительно, что вопрос о сходстве всегда оставался для Достоевского чем-то загадочным и даже тревожащим. По необходимости конспективно мы обратимся здесь лишь к нескольким прямым размышлениям об этом, которые можно обнаружить и в публицистических, и в художественных текстах писателя. И первое, что здесь бросается в глаза, – это критика сходства. Прежде всего, Достоевский нападает на механическое подобие и наиболее развернуто делает это в двух статьях самого начала 60-х годов (то есть приблизительно того времени, когда писатель задумывает переработку «Двойника») – в «Выставке в Академии художеств за 1860–61 год» и в «Рассказах Н. В. Успенского». Рассуждения Достоевского опираются на противопоставление ложного и истинного сходства, причем первое вызывает в обеих статьях «фотографические» ассоциации (а в статье о выставке еще и «зеркальные»). Труднее уловить признаки, по которым два этих вида точности различаются, поскольку Достоевский не раз меняет смысловую перспективу. «Фотографическая верность» характеризуется как то, что возникает, если «…смотреть на природу <…> только снаружи» [19, 153]. Но сама эта операция у писателя раздваивается. Во-первых, как выразится Достоевский, зеркало на предмет «…не смотрит, а отражает пассивно…» [19, 153]. Иными словами, такое сходство исключает наличие субъекта, или, по крайней мере, субъект этот должен смотреть закрытыми глазами. Во-вторых, взгляд «снаружи» фиксирует всё без исключения, что попадает в поле зрения, в том числе и случайные «ненужности». Если бы Успенский, как иронически предположит Достоевский, захотел изобразить рынок и «…из-за рамки картины проглядывал в это мгновение кончик коровьего хвоста, он бы оставил и коровий хвост…» [19, 180]. Отбрасывание субъекта в результате уравнивается с отсутствием отбора – с тем, что все подробности видимого подаются как бы одинаково крупным планом, вне зависимости от их

значимости. И это оборачивается не точностью, а «путаницей». Спустя много лет в записях из рабочей тетради 1876–1877 годов к Дневнику писателя об этом будет сказано как о чем-то самоочевидном: «Реализм, фотография. Фотография на себя не похожа – и проч.» [25, 228].

Отсюда как будто бы напрашивается вывод, что условиями истинного сходства должны быть, напротив, возвращение воспринимающего субъекта и отсечение «ненужностей». Однако у Достоевского такой простой симметрией дело не исчерпывается. Согласно категорической формулировке писателя, «…всё искусство состоит в известной доле преувеличения <…> Например, у оригинала несколько велик нос; для сильнейшего сходства надо сделать его чуть-чуть подлиннее <…>» [19, 162]. Подобие утверждает себя там, где от него отступают, и ответственен за это субъект. В близком направлении (и с использованием той же топики) развертывается полемика с эстетикой Н. Г. Чернышевского. В записных книжках и тетрадях первой половины 60-х годов (как и в ряде статей), саркастически протестуя против «теории яблока», против идеи, что настоящее яблоко выше яблока нарисованного, Достоевский в одном месте поместит друг за другом две заметки: «Человек с двумя ушами, но вам непременно хочется обстричь одно ухо ножницами, и вот создается журнал с специальною целью обстричь у себя это ухо и ходить об одном, да и других склонить к тому же»; «Резать носы» [20, 157]. А в другом месте мы находим рядом такие записи: «Яблоко натур<альное>»; «Вы хотите заставить человечество не объясняться образами. (режь нос). <…> Каждый язык полон образами и метафорами <…>»; «Дв<ойниче>ство» [20, 205]. Искусство, порождая образы (истинные подобия), удлиняет носы; не-искусство, создавая двойников (дубликаты, ложные подобия), носы режет. Первое для человека естественно; второе – противоестественно.

Любопытно, однако, что в обоих случаях – и воюя против «фотографической точности», и издевательски воспроизводя «теорию яблока», Достоевский следует метонимической, синекдохической модели, подразумевающей разделения объекта на части и тем самым открывающей путь логике вычитания – избавления от «ненужностей» или от «нужностей». В итоге оказывается, что истинное сходство отклоняется от зеркального

подобия двояким образом, парадоксально требуя одновременно и «преуменьшения», и «преувеличения» (равно как – в обратной перспективе – выясняется, что и ложного сходства по отношению к истине всегда слишком много и слишком мало: человек с одним ухом или без носа – это тоже отрицание идентичности). Но и с «преувеличением», в свою очередь, у Достоевского всё обстоит опять-таки не очень благополучно. Если вернуть в цитированную формулировку выпущенные фрагменты, то обнаружится, что у подобного действия есть «известные границы», которые нарушать нельзя: «…затем, если прибавить носа еще немножко, выйдет карикатура» [19, 162]. В отличие от фотографии, пребывающей в плену у случайности, карикатура служит истине, но слишком усердно, а потому и фотография, и карикатура впадают в неправду. Активность воспринимающего субъекта должна себя сдерживать, и об этом Достоевский также не однажды высказывается, призывая к смирению перед фантастической реальностью жизни. К примеру, в «Дневнике писателя за 1877 год» говорится, что мы всегда смотрим на действительность «предвзято»: «Если же подчас вдруг разберем и в видимом увидим не то, что хотели видеть, а то, что есть *в самом деле*, то… <…> …подчас, клянусь, поверим скорее чуду и невозможности, чем действительности, чем истине, *которую не желаем видеть*» [25, 123]. Слепота на этот раз служит синонимом не устранения субъекта, а его (субъекта) избыточно назойливого присутствия. Да и весь феномен мечтательства, в интерпретации писателя, косвенно свидетельствует о том, куда может завести чрезмерное пренебрежение границами адекватности.

Одним словом, подобие у Достоевского балансирует на тонкой черте между «фотографическим» тождеством и карикатурой и потому не может не быть принципиально «нечетким». В проекции на ось времени это дает идею, что сходство – явление крайне редкое, если не сингулярное. В двух генетически связанных текстах писателя такая идея выводится из посылки, согласно которой несходство начинается с того, что сам референт лишен непрерывной воплощенной идентичности. В «Подростке» об этом пространно рассуждает Версилов (перед фотографией матери рассказчика, отличающейся необыкновенным сходством): «…фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то

есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица…» [13, 370]. А в «Дневнике писателя» 1873 года есть аналогичные авторские размышления об искусстве художника – источник, прототип монолога героя: «…человек не всегда на себя похож, а потому (портретист. – *А. Ф.*) и отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста» [21, 75].

Из этих высказываний прямо следует, что хотя идея лица лишь иногда проглядывает в нем, именно она (то есть нечто невидимое, невещественное, духовное) отвечает за сходство[25]. Однако общая логика Достоевского была не столь прямолинейно спиритуальной. Возвращая нас на другом витке к проблеме соотношения внешнего и внутреннего, такой поворот в истолковании сходства выдвигает на первый план не сам акт удостоверения подобия, а онтологические условия узнавания. Идентификация возможна потому, что в мире есть место для эпифании, раскрытия внутреннего во внешнем. Но внутреннее не изливается свободно во внешнем: они испытывают взаимную нужду и при этом почти никогда не могут прийти в равновесие друг с другом. Итоговое – теологическое – осмысление эта двойственность получит в «Братьях Карамазовых». С одной стороны, внешнее необходимо для того, чтобы идея могла себя обнаружить. Объясняя, почему он возлюбил Алешу более других, Зосима как будто бы поставит внутреннее подобие между послушником и своим умершим братом выше внешнего: «…не быв столь похож на него лицом, а лишь несколько, Алексей казался мне до того схожим с тем духовно, что много раз считал я его как бы прямо за того юношу…». Однако начнет свою речь старец с обещания рассказать о том, «…за что был столь милым душе <…> лик сего юноши»: «…был мне лик его

[25] Ср. в связи с этим работы о визуальности в «Идиоте»: *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского. М., 2001. С. 300–335; *Новикова Е. Г.* «Nous serons avec le Christ». Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Томск, 2016; *Перлина Н. М.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб., 2017.

как бы напоминанием и пророчеством» [14, 259]. Всё начинается с лика, с внешнего облика Алеши. С другой стороны, в беседах и поучениях Зосимы возвещается, что идея способна на земле не более чем просвечивать сквозь телесный покров, а потому мы можем лишь тайно ощущать «живую связь» с ней: «На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем… <…>. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле» [14, 290]. В образе Христа внутреннее сполна явило себя во внешнем, но это было единственное событие такого рода во всей истории человечества.

Если это так, то земной мир, по сути своей, нечто не до конца воплощенное, а следовательно, сходство в таком мире с неизбежностью делается трудноуловимым и нестабильным. И это онтологическая мотивировка того, что на уровне семиотического развертывания текста предстает как повествовательная дисперсия. Любое признаковое подобие у Достоевского рассеивается. Как мы помним, в «Идиоте» попарное сходство между Лизаветой Прокофьевной, Аглаей и Мышкиным рекрутирует разные основания для сравнения. Но дело еще и в том, что сами эти основания не обладают в романе устойчивостью. И мы бегло покажем это на примере детскости – качества, в котором можно было даже заподозрить объединяющую, генерализующую функцию. Для начала убедимся, что круг тех, в именовании кого участвует «детская» сигнатура, отнюдь не ограничивается тремя перечисленными персонажами и включает в себя весьма разнородных референтов. Так, Мышкин скажет о «детском смехе» [104] Гани и о «детской доверчивости и необычайной правдивости» [257] Келлера; рассказчик упомянет, что Ипполит заплакал, «как маленькое дитя» [248], а о генерале Епанчине, который, увлекшись Настасьей Филипповной, вознамерился подарить ей дорогой жемчуг, выразится, что тот действовал, «как глупый ребенок» [43]; наконец, рассказчик опишет то, как могли сердить Лизавету Прокофьевну всякие пустяки – вроде того, что сны Аделаиды «…отличались постоянно какою-то необыкновенною пустотой и невинностью, – семилетнему ребенку впору…» [272]. Добавим, что и реакция на именование может меняться в не меньшем диапазоне. Когда Мышкин, получив примирительное письмо от Бурдовского, даст его прочитать Лизавете

Прокофьевне, а та, маскируя свою радость, оценит письмо как тщеславную галиматью, князь повторит то, что в самом начале романа героиня восприняла как высший комплимент: «О, какой же вы маленький ребенок, Лизавета Прокофьевна!». Но теперь ответная реплика героини будет совершенно другой: «Что ты от меня пощечину, что ли, получить, наконец, намерен?» [267].

Как несложно увидеть даже из приведенных примеров, радикально смещается не только референция, но и семантика детскости. И на уровне означаемого такие сдвиги могут быть совсем озадачивающими. В своем панегирике детям в самом начале романа князь Мышкин произнесет: «…они всё понимают. Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [58]. А спустя не одну сотню страниц это утверждение в откровенно фарсовой форме реализуется в истории генерала Иволгина о том, как он в детстве подружился в захваченной французами Москве с Наполеоном, и о том, как император советовался с ним по всевозможным поводам. Но особенно далеко (хотя и в результате своего рода метонимического рикошета) отклоняется семантика детскости еще в одном эпизоде. Настасья Филипповна, целя в Ганю, скажет на своем дне рождения о распространившейся среди теперешних людей жажде денег: «Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики! А то намотает на бритву шелку, закрепит да тихонько сзади и зарежет приятеля, как барана, как я читала недавно» [137]. Ребенок тут оказывается в опасной синтагматической близости, бросающей на него тень, с ростовщиком и даже с убийцей, упоминая о котором, героиня (как давно и не раз было замечено) пророчит свое убийство.

Такая повествовательная дисперсия размывает абрис детскости настолько, что для установления сходства между персонажами этот признак оказывается явно непригодным (конечно, если не довольствоваться умозаключениями, что во всех (или во многих) героях Достоевского сохраняется что-то детское или что все они (или многие из них) двойники). Однако у такой повышенной вариабельности признака есть другая миссия, куда более важная для романа, только выполняет ее детскость не как комплекс смыслов, а как серия означающих. Наряду с другими подобными же сигнатурами (вроде гордости или тщеславия) детскость принадлежит к числу опорных,

магистральных для романа означающих, которые в нем обсуждаются, отличаются неединичным характером употребления и достаточно равномерным распределением в тексте. Такие означающие, размечая роман, одновременно обеспечивают его семиотическую связность и демонстрируют расхождение означаемых и референций. Для описания порождаемого «на выходе» эффекта можно было бы прибегнуть к математическому термину «сюръекция», когда при отображении одного множества на другое каждый элемент второго множества является «образом» хотя бы одного элемента первого множества. Если мы сделаем элементами первого множества персонажей, а элементами второго – магистральные означающие, то между этими множествами и будут приблизительно такие отношения. Магистральное означающее – это «образ», индекс определенного ряда персонажей, которых и следует квалифицировать не как двойников, а как сюръектов, являющихся не подобиями, а подобиями подобий. С прагматической точки зрения эффект сюръекции направлен на то, чтобы поставить читателя лицом к лицу с двусмысленностями жизни и предоставить ему свободу разгадывать их на свой страх и риск. Блуждая по лабиринтам текстов Достоевского, читатель может хотя бы успокаивать себя тем, что регулярно сталкивается с одинаково означенными фигурами. И это, как правило, не инфернальные двойники, а чуть более безобидные сюръекты.

1.2.3. Двойничество у Достоевского как игра природы

Вопрос о том, как и откуда появился двойник господина Голядкина, в повести Достоевского не только многократно обсуждается, но и получает детальную текстуальную, семиотическую развертку. Столоначальник господина Голядкина, Антон Антонович, объяснит это так: «…это уж так сам господь бог устроил, это уж его воля была, и роптать на это грешно. На этом его премудрость видна. <…> Мало ли чудес есть на свете! Мать-природа щедра; а с вас за это ответа не спросят, отвечать за это не будете» [1, 149]. Антон Антонович, как мы видим, быстро перейдет от ссылки на промысел к ссылке на природу, с ее щедростью. И господин Голядкин затем с легкостью подхватит эту мотивировку: «…сама природа сюда замешалась…» [1, 156]. И в пока еще дружеском разговоре со

своим двойником (во время второго его визита) процитирует слова Антона Антоновича, как бы присвоив себе тем самым роль начальника, ободряющего своего подчиненного: «А ты не смущайся и не ропщи на то, что вот между нами такое странное теперь обстоятельство: роптать, брат, грешно; это природа! А мать-природа щедра, вот что, брат Яша!» [1, 158]. Впрочем, то, что господин Голядкин столь охотно как будто бы согласится с Антоном Антоновичем, в действительности должно было замаскировать весьма неприятную для героя двойную истину. Одна ее часть в том, что двойник – отнюдь не друг, и все его действия будут нацелены на то, чтобы вытеснить господина Голядкина из жизни и занять его место. В этом смысле ссылка на природу – не более чем сомнительное самоутешение, отсрочивающее столкновение с реальностью: «Ну, пришелся, устроился, самой природой устроился так человек, что две капли воды похож на другого человека, что совершенная копия с другого человека: так уж его за это и не принимать в департамент?! Коли уж судьба, коли одна судьба, коли одна слепая фортуна тут виновата… <…>. Оно даже тут есть кое-что умилительное; <…> …что, дескать, промысл божий создал двух совершенно подобных, а начальство благодетельное, видя промысл божий, приютило двух близнецов» [1, 172]. Как нетрудно заметить, мысль героя проделывает тут прямо противоположный путь по сравнению с мыслью Антона Антоновича: от природы – к слепой судьбе, а потом и к промыслу, земным воплощением которого иронически оказывается начальство. Но сам герой тотчас же оборвет себя и превратит провидение в умысел совсем иных сил: «Эк ведь черти заварили кашу какую!» [1, 172].

Иначе говоря, одна часть истины носит в кругозоре героя конспирологический характер. Появление двойника выглядит чьей-то злонамеренной и направленной лично против героя акцией, и, в такой перспективе, не столь важно, на кого именно при этом возлагается вина. Сразу же после первой встречи со своим дубликатом в голове у героя возникнут вполне определенные мысли: «…наконец, господин Голядкин уже давным-давно знал, что у них там что-то приготовляется, что у них там есть кто-то другой» [1, 144]. «Они» – это некие скрытые, но явно необычайно могущественные враги, от которых героя могло бы спасти (обзаведись оно таким желанием) только благодетельное

начальство, периодически отождествляемое в повести с отцовской инстанцией. Однако явление двойника мотивируется в повести и иначе, и эту часть истины господин Голядкин в особенности старательно прячет от себя, вытесняет, лишь иногда признаваясь себе в том, что главным врагом для себя выступает он сам. Как будет повторять себе герой незадолго до роковой развязки: «Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает и самого себя не может сдержать…» [1, 213]. Эти «сам от себя» и «самого себя» более чем красноречивы.

В том самом разговоре, который мы уже цитировали, Антон Антонович сначала скажет господину Голядкину о новом чиновнике, что у того есть с героем всего лишь «…фамильное в некотором роде, сходство» [1, 148]. И только после того, как господин Голядкин произнесет: «Знаете ли, этак иногда близнецы бывают, то есть совершенно как две капли воды, так что и отличить нельзя?» [1, 149], – мы услышим от Антона Антоновича целую тираду, с очень характерными ремарками рассказчика: «– Да-с, – сказал Антон Антонович, немного подумав и как будто в первый раз пораженный таким обстоятельством, – да-с! справедливо-с. Сходство в самом деле разительное, и вы безошибочно рассудили, так что и действительно можно принять одного за другого, – продолжал он, более и более открывая глаза. – А знаете ли, Яков Петрович, это даже чудесное сходство, фантастическое, как иногда говорится, то есть совершенно, как вы...» [1, 149]. В результате создается впечатление, как будто Антон Антонович только благодаря наводке господина Голядкина удостоверился в том, что перед ним настоящие двойники. И на самом деле, сходство у Достоевского, как мы помним, – категория зыбкая: в метонимическом мире писателя, наполненном эффектами рассеяния, иначе и быть не может. Сходство – это не столько то, что предстает в качестве данности, сколько то, что утверждается. Выявление сходства здесь – не дескриптив, а перформатив. Можно сказать даже, что двойник в повести окончательно возникает, воплощается в тот момент, когда господин Голядкин буквально заставит других признать существование такого невозможного подобия и в итоге позволит ему обрести застопоренный облик. И как раз после этого момента события начнут развиваться по катастрофическому и уже неостановимому двойническому сценарию, предусматривающему вытеснение оригинала копией.

Собственно, такая гибельная ратификация двойничества лишь завершает в повести целый ряд риторически откровенно «неправильных» действий, совершаемых господином Голядкиным с самого утра того злополучного дня, под конец которого он столкнется со своим двойником. Первое же из этих действий – разглядывание себя в зеркале – несет в себе омонимический, раздваивающий импульс, причем герой увидит в зеркале совсем не то, что в нем увидит повествователь: «Хотя отразившаяся в зеркале заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, <…> обладатель ее остался совершенно доволен всем тем, что увидел в зеркале» [1, 109–110]. А потом господин Голядкин с упоением займется всевозможными манипуляциями с означающими, дабы создать иллюзию, что он – это не он, а другой, куда более преуспевающий господин, и тем самым, по сути, вызовет к жизни рядом с собой призрак самого себя, но более успешного себя. Он наймет сомнительного вида карету, облечет своего слугу Петрушку в такую же сомнительную ливрею, отправится в Гостиный двор, дабы приобрести к разным покупкам, заведомо превышающим его возможности, и т.д. А кроме того, герой разменяет там все свои деньги на более мелкие купюры: «…и хотя потерял на промене, но зато все-таки разменял, и бумажник его значительно потолстел, что… доставило ему крайнее удовольствие» [1, 122]. Деньги из полноценного знака обратятся на наших глазах в чистые означающие, воспринимаемые на вес и на ощупь, в такие же ложные копии самих себя, как и сам герой. Последовательно создавая вокруг себя симуляционный мир, герой отчуждает себя от себя и расплачивается за это.

После всех этих псевдонегоциантских маскарадных предприятий господин Голядкин отправится уже под занавес дня – и в качестве незваного гостя – на день рождения дочери Олсуфия Ивановича, проникнув в его дом с черного хода. Итогом этой затеи станет разоблачение самозванца – его развенчание и изгнание, которые предметно будут разыграны как спуск по лестнице, а символически – как падение в бездну, в конечном счете – как умерщвление героя: «Господин Голядкин был убит, — убит вполне, в полном смысле слова, и если сохранил в настоящую минуту способность бежать, то един-

ственно по какому-то чуду…» [1, 138]. Попытка метаморфозы, преображения себя в другого оканчивается фиаско, но фиаско, которое не сводится к посрамлению этих притязаний героя: «…господин Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет <…> …совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться» [1, 138]. Убегая от самого себя, господин Голядкин убежит слишком далеко и словно заранее освободит место для того самого другого, которым он желал сделаться хотя бы на время и который теперь как будто отделится от него и материализуется в виде самого что ни на есть подлинного двойника. Причем его появление будет обставлено по всем правилам двойнических историй, в которых рождение «дубля» может запускаться разнообразными связанными с оригиналом индексальными знаками (вроде отражений, крови, элементов одежды и пр.). Впервые герой увидит двойника в такой сцене: когда господин Голядкин, обессилев, добежал до перил набережной, то застыл «…в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду…» [1, 139]. А в целом это троекратное явление двойника на пути героя будет окаймлено двумя событиями: сначала герой потеряет калошу с правой ноги, а потом и с левой. И после этого господин Голядкин как бы окончательно ринется в бездну: «Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной стремниной… <…> …бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же погибели» [1, 142]. День, начавшийся со «слепого» омонимического жеста, завершится сдвоенным актом – возникновением, едва ли не созданием двойника (или, вернее, прототипа двойника) и отказом героя от самого себя.

К обсуждению того, как возможно двойничество, Достоевский обращается и в материалах к предполагавшейся переработке повести (традиционно датируемых 1861–1864 годами), используя при этом несколько раз выделенное курсивом выражение – «игра природы». Так, мы читаем здесь о коварных планах Голядкина-младшего, который задумал выставить своего старшего собрата на посмешище во время пети жё у Клары Олсуфьевны: «…их принимают как *игру природы*. Г-н Голядкин

смутно понимает, что его примут в общество как *игру природы*, и не хочет того. Видит, что и младший *проговаривается*, что их зовут как *игру природы*, но по стадности молчит» [1, 434]. Референция «игры природы» тут двоится, отсылая то к обоим Голядкиным сразу, то к старшему из них. Но четвертое (и последнее) упоминание об «игре природы» будет относиться уже к одному только Голядкину-старшему, к сцене его посрамления, позора, в которой у двойника будет самая неблаговидная, предательская роль: «Г-н Голядкин-старший уже на вечере (видит смутно, что он как игра природы и что, когда он начинает говорить, все замолкают, но шушукаются, смеясь, ожидая, что он скажет глупость) старается вставить свое *bon mot* и не умеет. Младший помогает ему, но по-настоящему мешает высказать…» и т.д. [1, 434]. Можно сказать, что Голядкин-младший тем самым одерживает над «подлинным» Голядкиным коммуникативную победу, вынуждая героя признать постыдное имя «игра природы» в качестве персонального, лично ему подобающего прозвища. Голядкин-младший словно пытается создать впечатление, что оба вместе они являются «игрой природы» лишь постольку, поскольку на деле такая «игра природы» – исключительно Голядкин-старший, а сам двойник – не более чем ее демонстратор, разоблачитель перед лицом публики. Себя из-под юрисдикции сомнительного титула Голядкин-младший выводит (как и положено двойнику, стремящемуся тем или иным способом скомпрометировать оригинал).

Что же такое «игра природы»? В словаре В. И. Даля ей дается такое толкование: «*Игра природы*, уклоненье ее, в произведениях своих, от обычного, общего; уродливость и выродок; случайное сходство, подобие, нпр. сходство камня с растением, животным, человеком»[26]. Как мы видим, словарь фиксирует три значения: два общих (одно – оценочно нейтральное, другое – окрашенное отрицательно) и одно явно специализированное, с рассмотрения которого мы и начнем наш по необходимости сжатый лексикологический экскурс. И первое, что потребует уточнения, касается самой логики дефиниции. То, что у В. И. Даля выполняет функцию примера, частного случая, в действительности должно интерпретироваться как семантиче-

[26] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 2. С. 7.

ский прототип. В последнем значении «игра природы» («lusus naturae» или «ludus naturae») – геологический, палеонтологический термин, хорошо известный в XIX веке и восходящий еще к XVI столетию. Согласно представлению, которое долгое время считалось истинным, «игра природы» – это окаменелости, которые лишь случайно приняли форму животных или растений. История термина и связанных с ним эволюционных концепций и более широких мыслительных парадигм не раз прослеживалась как в естественно-научной, так и в культурологической перспективе[27]. Поэтому мы ограничимся тем, что приведем несколько иллюстраций, показывающих, как и в какой мере «геологическая» семантика «игры природы» отразилась в русских ненаучных текстах середины XIX века. И сразу, забегая вперед, скажем, что в том, как литературный язык семантически адаптировал к себе научный термин, определяющую роль сыграл семиотический облик «игры природы» – этого в основе своей иконического знака.

Насколько можно судить (с опорой на результаты сплошного просмотра публикаций за 1840–1880-е годы, оцифрованных РГБ, а также на полные корпусы произведений Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова и И. С. Тургенева), занимающая нас формула использовалась по преимуществу в таких контекстах, в которых так или иначе фигурировала идея сходства. К примеру, у Е. П. Ростопчиной при описании портрета Рабле говорится: «Да и лицом, игрой природы странной, // На древнего Сократа он похож....»[28]. В связи с этим примером обратим внимание на то, что под «игрой природы» мог пониматься (опять же вопреки словарю В. И. Даля) не только иконический продукт такой «игры», но и сам ее процесс, приводящий к соответствующему результату. Кроме того, в особом развороте идея сходства обнаруживает себя в ситуациях, когда явления природы до такой степени

[27] См.: *Богачев В. В.* Игра природы и творческая сила земли : взгляды на происхождение окаменелостей в древности, в средние века и в XVIII столетии // Сборник Учено-Литературнаго Общества при Императорском Юрьевском Университете. 1911. Том XVIII. С. 82–138; *Adamowsky N., Hartmut Böhme H., Felfe R. (Hrsg.).* LUDI NATURAE. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft. München, 2011. 321 Seiten.

[28] *Ростопчина Е. П.* Повести, рассказы и новейшие мелкие стихотворения. СПб., 1866. С. 119.

напоминают рукотворное создание, что невозможно с уверенностью решить, являются ли они естественными, возникшими самопроизвольно, или искусственными, намеренными. Работа иконичности здесь не столько соотносит один реальный объект с другим, сколько удваивает видимое, вызывая сомнение в его истинности и замещая воображаемым фантомом, обладающим свойствами артефакта, так что восприятие теряется перед необходимостью выбора между реальным объектом и его виртуальной копией. В первых изданиях гончаровского «Фрегата "Паллада"» мы находим такое изображение гавани в Нагасаки: «…всё так гармонично, живописно, так непохоже на игру природы, что сомневаешься, не нарисован ли весь этот вид, не взят ли целиком из волшебного балета?»[29]. А в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского (впервые напечатанных в 1833 году) вокруг подобной неразличимости построена целая – семиотическая по своей сути – история, получающая пародийное, анекдотическое разрешение. Отыскав в Сибири пещеру, стены которой покрыты загадочными письменами, рассказчик опознает в них египетские иероглифы, складывающиеся в подробное повествование о потопе (в травелоге оно образует обширный вставной текст). Но когда горный мастер со знанием дела разъяснит, что перед путешественниками не более чем сталагмиты, между бароном и его спутником – немецким натуралистом – состоится весьма характерный обмен взаимными упреками (с отсылкой, в частности, к теории катастроф Ж. Кювье):

> – Я сказал, что это иероглифы, потому что вы вскружили мне голову своим Шампольоном, возразил доктор.
>
> – А я увидел в них полную историю потопа, потому что вы вскружили мне голову своими теориями о великих переворотах земного шара, возразил я.
>
> – Но желал бы я знать, промолвил он, каким образом вывели вы смысл, переводя простую игру природы!
>
> <…>
>
> – Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит, по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл![30]

[29] *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем в 20 т. СПб, 2000. Т. 3. С. 258.

[30] *Сенковский О. И. (Барон Брамбеус).* Собр. соч. СПб., 1858. Т. 2. С. 196.

То, что мнимые иероглифы – это «кристаллизация сталагмита», не мешает им быть в то же время сообщением на языке древних египтян. Случайное сходство, «игра природы», возбуждая фантазию наблюдателей, иронически превращается в механизм порождения смысла.

Самое любопытное, однако, что даже в том случае, когда «игра природы» наделялась в тексте как будто бы «негеологическими» значениями, за ними могла проглядывать все та же иконическая семантика. Например, в одном из сатирических «отрывков» Д. Д. Минаева выведен записной «враль», который рассказывает о том, что он родился с небольшим хвостом, так что пришлось делать операцию, чтобы от этой «игры природы» избавиться. Очевидно, что «игра природы» тут – уклонение от нормы, если не прямо уродливость (как это можно было бы истолковать вслед за В. И. Далем). Но вся рассказанная персонажем небылица была сочинена им с совершенно определенной целью – подтвердить неопровержимость дарвиновского учения о происхождении человека от «семейства хвостатой породы двуруких»[31]. Основание выдумки – апелляция к сходству. Попутно заметим, что реальность словоупотребления вообще свидетельствует о единичных примерах наличия у «игры природы» негативных коннотаций (в этом смысле материалы к «Двойнику» Достоевского попадают в число отклонений от тренда). Если говорить об общей, неспециализированной семантике этого выражения в середине XIX века, то она сводится, по большому счету, к представлению о такого рода аномальности (или даже раритетности), которая ассоциируется с чем-то странным, причудливым, удивительным, чудесным, замечательным и т.д. Недаром слова из этого ряда зачастую употреблялись в тексте в роли атрибутов «игры природы». Но в целом, завершая весь этот экскурс, мы можем констатировать, что в наиболее распространенной версии семантическая структура «игры природы» включала в себя на правах доминанты именно идею сходства, а на правах фонового элемента – идею некоторой курьезности (по-разному оценочно окрашенной).

«Двойник» Достоевского, на первый взгляд, хорошо вписывается в эту рамочную модель. Однако (и в этом мы уже могли

[31] *Минаев Д. Д.* Людоеды, или Люди шестидесятых годов. СПб., 1881. С. 176.

убедиться) в повести проблематизируется как ключевая идея сходства, так и статус «играющей» природы. Герои фантастического травелога О. И. Сенковского могли сомневаться не в том, похожи сталагмиты на иероглифы или нет, а в том, что перед ними – сталагмиты или иероглифы? У Достоевского под знаком вопроса оказывается уяснение истинности самого сходства, которое, для того чтобы обрести существование в полной мере, должно быть признано и ратифицировано участниками событий. Такой перформативный уклон – составная часть сценария, при котором невозможно возложить ответственность за воплощение сходства (в том числе – за материализацию двойника) на какую-то одну определенную инстанцию. И в соответствии с подобным раскладом в «Двойнике» строится поведение природы. Это отнюдь не щедрая мать-натура, действующая заодно с промыслом, но и не злокозненный заговорщик, вознамерившийся погубить героя. Природа в повести, скорее, некая эксцентричная, забавляющаяся – играющая – сила, которая ставит над господином Голядкиным опыт, выводя на сцену потенциального двойника героя. Но эксперимент этот развертывается как своеобразный отклик на провокационные поступки господина Голядкина и не вовсе лишает его свободы воли: путь к катастрофическому финалу прокладывается при энергичной помощи «врагов» героя, но и не без активного участия его самого.

В набросках к переработке «Двойника» есть и еще один интригующий момент, имеющий непосредственное отношение к нашей теме. Задолго до того, как в тексте материалов появятся упоминания об «игре природы», мы сталкиваемся с записью, в которой говорится об издевательских повадках Голядкина-младшего: «Эли де Бомон. На другой день взял за ухо: “Ученые мы люди с тобой, Яков Петрович, Эли де Бомон“» [1; 432]. А вот потом это никак не мотивированное и нигде больше у Достоевского не встречающееся французское имя повторяется под занавес памятного нам эпизода на вечере у Клары Олсуфьевны, предваряя бегство униженного и оскорбленного господина Голядкина, окончательно почувствовавшего себя незадачливой «игрой природы»: «Хохот. *Эли де Бомон* и проч.» [1, 434]. В комментарии Г. М. Фридлендера можно прочитать о том, что Эли де Бомон – фамилия двух знаменитых

французов-однофамильцев, один из которых был адвокатом, а другой – геологом. Отсюда предположение ученого о том, что «…Голядкин-младший, называя эту фамилию, сближает обоих Бомонов как "двойников", подобных ему и Голядкину-старшему» [1, 497]. Не отбрасывая целиком этой гипотезы (не вовсе лишенной вероятия), отметим, что кличка «Эли де Бомон» целит в тексте именно в Голядкина-старшего и носит такой же сомнительный характер, как и прозвище «игра природы». Наличие подобных сближений делает куда более правдоподобной версию, по которой за фамилией Эли де Бомона кроется, прежде всего, одно определенное лицо – геолог Ж.-Б. А. Л. Л. Эли де Бомон, в России известный и признанный (в 1857 году он стал членом-корреспондентом Санкт-Петербургской академии наук). Возникающая при этом семантическая – метонимическая – цепочка взаимных превращений и замещений выглядит вполне прозрачной по своему составу: геолог Эли де Бомон – геология – игра природы. Та отрицательная окраска, которая в материалах к «Двойнику» закрепляется за «игрой природы», распространяется по этой цепочке и на геологию, и на Эли де Бомона. Последний в итоге закономерно обращается в олицетворение, в синоним того непорядка, который допустила природа, создав двойника. И тактика Голядкина-младшего (о чем мы уже отчасти говорили) заключается как раз в том, чтобы совершить рокировку и объявить двойником, игрой природы, Эли де Бомоном не себя, а оригинал – Голядкина-старшего.

«Геологический» мотив у Достоевского не замыкается, однако, только на «игре природы» как таковой. В своей проницательной работе Д. И. Чижевский обозначил два контекста интерпретации «кошмара» Ивана Карамазова – диалога героя с чертом, рассуждающим, среди прочего, о том, что «теперешняя земля» в точности повторялась уже после регулярных катастроф биллион, бесконечное число раз: «Скучища неприличнейшая...» [15, 79][32]. Во-первых – это грядущая доктрина Ф. Ницше о «вечном возвращении»; во-вторых – критически предваряющая, упреждающая ее статья Н. Н. Страхова «Жители планет» (1861), в которой подобные «бесконечные циклы»,

[32] *Чижевский Д. И.* Достоевский и Ницше. Учение о вечном возвращении // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. Вып. 2. С. 132–144.

повторения во времени и в пространстве объявляются невозможными, противными человеческому уму и сущности жизни. Но особый интерес для нас имеет наблюдение ученого, который возводит к Страхову «геологический» мотив, всплывающий в разговоре Ивана с чертом не только в тираде о сериально повторяющейся Земле. Черт напомнит своему собеседнику о его поэме «Геологический переворот» и даже процитирует оттуда почти страницу текста, в котором разрушение идеи бога и явление человека-бога преподносятся как «параллель геологическим периодам» [15, 83].

В этой «геологической» метафоре (объединяющей Достоевского и Страхова) есть, однако, лежащая почти на поверхности странность, даже парадоксальность, мимо которой Д. И. Чижевский не прошел, но которую посчитал мнимой. У Страхова (и в «Жителях планет», и в пространной статье о Фейербахе, датированной 1864 годом, но опубликованной спустя почти два десятилетия) о «геологических переворотах» упоминается как о факторе, ничего не способном объяснить в процессе совершенствования живых существ и, в особенности, в судьбе существ разумных. Так, Страхов оспаривает идею «материалистов» («натуралистов»), что человек – неудавшееся создание природы (вроде «странных ископаемых творений»), место которого после очередного гибельного катаклизма могут занять какие-нибудь новые «высшие животные», наделенные недостижимыми для человека свойствами. Аргументация Страхова основывается на аксиоме (на «факте», за который ручается чувство), что человек первенствует среди других творений не в относительном, а в абсолютном смысле: он не высшее из животных, а нечто другое и единственное по отношению к ним. Отсюда сразу же делается вывод, что никаких других подобных человеку, но отличных от него существ нет и быть не может – ни в гипотетическом будущем на Земле, ни на других планетах. Но коль скоро это так (логический ход, над которым иронизировали уже современники[33]), то не может быть и никаких «жителей планет», иначе нам пришлось бы согласиться с тем, что иные миры населены такими же людьми, как и мы. А это, в свою очередь, было бы

[33] См.: *Тоичкина А. В.* Статья Н. Н. Страхова «Жители планет» в творчестве Ф. М. Достоевского 1860–1870-х гг. // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2019. С. 262–263.

нелепо постольку, поскольку не имело бы для человека никакой занимательности: «…если на планетах то же, что на земле, – нам и не любопытно и не нужно знакомиться с ними»[34].

Мысль Страхова, как мы видим, неожиданно упирается в то, чем завершает свой пассаж о Земле черт Ивана Карамазова. Разница тут лишь в одном. Для Черта нет ничего, кроме повторений, а потому скука – прямое следствие этого, неизбежное зло. Для Страхова нет никаких мыслящих существ, кроме человека, а потому во избежание скуки от встречи с себе подобными необходимо признать неповторимость, компактную локализованность человеческого рода в пространстве-времени вселенной. Для того чтобы укрепить последний тезис, философ окончательно отбрасывает пусть и шаткие, но все же доказательства теоретического разума и прибегает к доводам разума практического, с его императивами долженствования. Будучи не в силах избавиться от призрака повторения законным способом, Страхов призывает сделать вид, что призрака этого просто нет на свете: «…человек может и даже необходимо должен смотреть на свою жизнь так, как будто весь остальной мир пуст, и как будто за циклом жизни человечества не последует никакого нового цикла»[35]. При этом философ целенаправленно не принимает в расчет, что тот же самый императив при желании легко можно было бы применить к человеческому существованию (на разных его уровнях) и в рамках отведенного ему единственного цикла. Скука у Страхова допускается в мир лишь в космической размерности.

Так или иначе, магистральная тенденция познания, какой она оказывается в концепции Страхова, заключается в «распространении *однообразия* на все мироздание»[36]. Такое декларативное отрицание многообразия (для самого Страхова тождественное апологии единства и связности жизни) является платой за провозглашение уникальности человека, но платой явно чрезмерной и снова сводящей почти на нет разницу между утверждением повторений у Черта и их «запрещением» у Страхова. В мире Черта бесконечно возвращается то, что уже

[34] *Страхов Н. Н.* Мир как целое. СПб., 1872. С. 257.

[35] Там же. С. 259.

[36] Там же. С. 203.

произошло. В мире Страхова может произойти только то, что уже начало происходить. При этом разовый характер совершающегося – в силу «однообразия» такой вселенной – получает ощутимый оттенок случайности: однократный цикл существования человеческого рода мог бы быть запущен, строго говоря, в каком угодно месте и в какой угодно момент минувшего. Если воспользоваться сравнением из близкой Достоевскому сферы, это что-то вроде космической рулетки, которую возможно привести в действие лишь один раз, причем все ее секторы одинаковы, а потому то, на какой из них выпадет шарик, не имеет большого значения. В финале статьи о «жителях планет» Страхов, правда, отказывается от столь крайнего понимания вещей в пользу тезиса об особенной участи Земли, но делает этот жест как раз в контексте апелляции к заклятиям практического разума. Добавим, что угрожающая реальность геологических катастроф из этой логической вязи незаметно выпадает вообще.

Одним словом, оба, казалось бы, противоположных мира вполне стационарны: ничего фундаментально нового, иного, непредсказуемого, разрывающего нерушимую связь, «взаимную зависимость» между явлениями человеческого существования в них случиться не может. Между тем, в «поэмке» Ивана Карамазова (которой он так стыдится перед Чертом) в центре «геологической» мистерии находится событие преображения человека. И такое внимание к катаклизмам, перемежающим «холодные» фазы развития и переменяющим его направление, явно роднит героя с теми «натуралистами», о которых не слишком доброжелательно высказывался Страхов. Заметим, что даже слово «переворот» в заглавии поэмы Ивана Карамазова – это общераспространенный в тогдашних текстах геологический термин, который представлял собой результат переосмысления соответствующей русской лексемы – семантическую кальку с французского языка (*переворот – révolution*)[37]. К примеру, трактат Ж. Кювье «Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changements qu'elles ont produits dans

[37] См.: *Виноградов В. В.* История слов / Российская академия наук. Отделение литературы и языка : научный совет «Русский язык». Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН / отв. ред. академик РАН Н. Ю. Шведова. М., 1999. С. 450.

le règne animal» (1825) вышел по-русски под весьма свободно переведенным титулом «О переворотах, или изменениях на поверхности земного шара в естествоописательном и историческом отношении» (1840). А в 1867 году в переводе под редакцией Н. Н. Страхова будет выпущена книга физика и месмериста А. Ж. Ф. Бертрана «Письма о переворотах земного шара», которая во французском оригинале так и называлась – «Lettres sur les révolutions du globe» (1824). Книга эта была рассчитана на широкую публику, по-французски неоднократно переиздавалась и была снабжена приложениями – очерками известных естествоиспытателей, среди которых был и Эли де Бомон. Кстати, одно из наиболее прославленных сочинений самого Эли де Бомона именовалось «Recherches sur quelques-unes des révolutions de la surface du globe» («Изыскания о некоторых переворотах на поверхности земного шара») (1829, 1830). Обсуждалось в книге Бертрана, в частности, и давнее заблуждение, связанное с толкованием ископаемых как «игры природы».

Перевороты, как известно, могли интерпретироваться в геологии того времени по-разному: или в духе катастрофизма Ж. Кювье – как нечто глобальное и внезапное, или в более эволюционистском понимании Ч. Лайеля (которое к середине XIX века одержало верх) – как нечто локальное и медленное. (Эли де Бомон в большей степени принадлежал к первой партии.) В России о различии между двумя этими теориями упоминалось в популярной форме еще в заметках О. И. Сенковского «Древние перевороты земного шара» (1836) и «Совершение великих переворотов на земной поверхности при наших глазах» (1844) (в первой из них Сенковский ссылается и на свои уже знакомые нам «Фантастические путешествия…»). А позднее в гораздо более серьезной версии об этом можно было прочитать, например, в нашумевших лекциях К. Фохта о человеке, дважды переведенных на русский язык сразу после их выхода по-немецки в 1863 году (1863, 1865). По всей вероятности, можно говорить и о некотором косвенном отражении этих научных коллизий в общеязыковой семантике. Скажем, в словаре церковно-славянского и русского языка 1847 года естественно-научное значение слова «переворот» истолковывается так: «Необычайное происшествие в естественном мире,

изменяющее прежний порядок»[38]. И первой из иллюстраций такого словоупотребления служит как раз выражение «переворот геологический»! Примечательна сдержанность толкования, согласно которому переворот, будучи несомненной аномалией, лишь изменяет старый порядок, а не приводит к его разрушению и переходу к иному порядку. Напротив, в книге 1860 года, адресованной детям старшего возраста, в главе о Кювье последствия «больших переворотов» древности описываются – с полным сочувствием к идеям натуралиста – куда более радикально: «…прежде нынешней природы на земле существовала другая, совершенно убитая земными переворотами, но случайно сохранившаяся в небольшом числе остатков»[39]. Интересно, что к концу века такое двоение значений, судя по всему, сглаживается, и в семантике «переворота» окончательно получает преобладание «катастрофизм». В книге 1899 года, также предназначенной юному читателю, воззрения современной геологии формулируются совершенно определенно: «Все великие явления в земной жизни, все перемены ее вида происходят не сразу, не вследствие каких-то внезапных и ужасных переворотов, а медленно, год за годом…»[40].

В любом случае, однако, с переворотом ассоциируется идея затрагивающего основы, решительного изменения, перерождения существующего, и в «Геологическом перевороте» Ивана Карамазова, как мы помним, применительно к истории человеческого рода подразумевается именно это. Но Иван Карамазов – отнюдь не единственный герой Достоевского, который грезит о подобных перерождениях. Ограничимся сейчас несколькими важными для нас примерами. И сразу подчеркнем, что сгущение таких контекстов приходится на роман «Бесы», включая подготовительные материалы к нему. В идеологически соприкасающемся с поэмой Ивана Карамазова ключе об этом рассуждает Кириллов. В диалоге с рассказчиком герой так же говорит о цезуре, разделяющей всю историю на две эпохи, и о

[38] Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. Т. 1–4. СПб., 1847. Т. 3. С. 174.

[39] *Разин А. Е.* Исторические рассказы и биографии : чтение для детей ст. возраста. СПб., 1860. С. 169.

[40] *Сабинина М. В.* Из жизни земли // Юный читатель. 1899. № 13. С. 25.

грядущем превращении человека в человека-бога, о наступлении всего нового: «Тогда новая жизнь, тогда новый человек, всё новое... Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога… <…> // ...До перемены земли и человека физически. Будет богом человек и переменится физически. И мир переменится…» [10, 94]. Не вдаваясь в сопоставление двух этих утопий (аранжированных во многом по-разному), отметим то, что Кириллов рисует мистическое – не условное, не символическое, а телесное – преображение человека и как следствие – земли, всего мира. И тот же мотив возникает в предсмертном разговоре героя с младшим Верховенским. Кириллов объявляет свое самоубийство жертвоприношением – актом спасения человечества от страха перед «страшной свободой» в мире, где Бога нет и где ты сам должен сделаться себе богом: «Только это одно спасет всех людей и в следующем же поколении переродит физически; ибо в теперешнем физическом виде <…> нельзя быть человеку без прежнего бога никак» [10, 472]. Но тот же самый «физический» акцент мы находим в материалах к роману и в рассуждениях Нечаева (будущего Петра Верховенского), который озабочен не тем, как обратить человека в «сверхчеловека», а тем, как учредить равенство середины и привести всех к общему знаменателю. Как проповедует Нечаев, впоследствии, в свое время «…изменится природа и человек… <…> Тут надо, главное, изменить природу человека физически. Тут вполне надо, чтоб переменилась личность на стадность уже непосредственно...» [11, 271]. И на этом семантическое рассеивание мотива не завершается. О перерождении человека как о неоспоримом факте – на этот раз в перспективе эсхатологической – размышляет в материалах к роману и Князь (который, в конечном итоге, перевоплотится в Ставрогина): «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку <…> …люди становятся бесами или ангелами <…> …земная жизнь есть процесс перерождения» [11, 184].

Иначе говоря, вне зависимости от того, что имеется в виду под перерождением, оно всякий раз является таким «переворотом», который сопровождается изменением природы, биологии человека. И такое понимание влечет за собой два неодинаковых по степени их проблематичности следствия. Во-первых, это представление о теперешнем состоянии человека (будь то человеческий род или отдельно взятая личность) как о некоей промежуточной, предварительной фазе, как о том, что должно быть преодолено. Во-вторых, это вопрос об идентичности того, кто испытывает подобную трансфигурацию. В явной форме вариант ответа мы обнаруживаем только в эсхатологических откровениях Князя, причем вариант не слишком определенный: «…и в загробных натурах есть сознание и память, а не у одного человека, – правда, может быть, нечеловеческие. Умереть нельзя» [11, 184]. Что такое «нечеловеческие» сознание и память, и связаны ли они преемственностью с «человеческими», никак не проясняется. К тому же в тексте на месте «загробных натур» была сначала одна «бесовская натура»: видимо, по отношению к свойствам натуры «ангелической» сомнения были еще сильнее.

Все эти колебания и пробелы в вопросе об идентичности субъекта, о том, в каком смысле «умереть нельзя», напрямую соотносятся с тем, что мы уже обсуждали ранее. Как и двойничество, перерождение расщепляет структуру субъекта, причем еще в большей степени, создавая зазор не только между соматическим и ментальным, но и внутри самого соматического. Говоря о «физическом» изменении природы человека, герои Достоевского явно думают о внутренней биологии, а не о внешнем облике, не о габитусе (который, собственно, и выполняет семиотическую, различительную функцию). Едва ли продукт такого рода метаморфоз нужно представлять в виде людей с крыльями (как в мысленном эксперименте в «Жителях планет» Страхова) или причудливых инопланетных существ, рожденных воображением некоторых ученых и литераторов, на которых саркастически нападает К. Фламмарион в своей знаменитой книге о множественности обитаемых миров (1862, русский перевод – 1865). По крайней мере, подобных фантазий нигде в творчестве Достоевского мы не встретим. А потому, вероятнее всего, в результате «переворота» (как его понимают герои писателя) должен возникнуть человек, наделенный другим по своим возможностям, но таким же по своему габитусу телом, – должна появиться изнутри усовершенствованная копия прежнего человека. (Впрочем, в рукописных вариантах предсмертных речей Кириллова был как будто бы и другой взгляд на то, что

должно произойти с человечеством: «…переродив себя в другое тело и [форму] вид» [12, 80]). И дальше мы оказываемся перед логической развилкой. Если эта копия лишена сознания того, какой она была до перерождения, то перед нами клон, отличающийся от дубликатов, населяющих повторяющуюся Землю Черта разве что улучшенными (для тех или иных целей) качествами. И как раз такой сценарий предусматривается системой Нечаева, в которой личность нового человека должна утратить идентичность и целиком раствориться в стадности. Если же прошлое до «переворота» включается в историю, в нарратив такого переродившегося субъекта, то он сохраняет нумерическую тождественность, даже обращаясь из человека в человека-бога или в ангела. Трансформация природы человека не сопровождается тогда потерей им своего «я», своей самосознающей души.

Есть, однако, то, в чем различие между двумя этими случаями снимается. Сама возможность радикального, катастрофического изменения (что бы оно ни сулило – гибель или преображение, или и то и другое вместе) может восприниматься героями Достоевского как обличение неудавшегося характера того мира, в котором они обречены жить, – как нанесенная им природой личная обида. Причем обида эта унизительна вдвойне, поскольку (как подозревают герои) в действительности никакого дела природе до них нет. Не раз было замечено, что подобный ресентимент объединяет таких самоубийц Достоевского, как Ипполит, Кириллов и герой статьи-рассказа «Приговор» (1873)[41]. Не углубляясь в эту тему, присмотримся лишь к одному обстоятельству, наиболее формульно выраженному в монологе «логического» самоубийцы-материалиста из «Приговора». Герой убежден в том, что человечество и Земля не вечны, и это «глубочайшее неуважение» природы к существующему оскорбляет его настолько, что он решает покончить с собой. Но последним аргументом в суицидальном силлогизме выступает все-таки другое. Герой задается вопросом: «…ну что, если человек был пущен на землю в виде какой-то наглой пробы, чтоб только посмотреть: уживется ли подобное существо на земле или нет?» [23, 147]. И тут же этот вопрос снимается

[41] Ср.: *Тихомиров Б. Н.* «Кто же это так смеется над человеком?». Мотив «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского // Dostoevsky Studies, New Series. 2013. Vol. XVII. P. 73–97.

как лишенный всякого основания, как неоправданно утешительный, поскольку «…нет виноватого, никто пробы не делал, некого проклясть, а просто всё произошло по мертвым законам природы…» [23, 147]. В конечном счете, герой не может смириться именно с этим: он не в силах принять ту реальность, в которой вселенной правят «мертвые законы природы». И о таком же бессмысленном, насмешливом торжестве этих законов с исступлением говорят Ипполит и Кириллов. Для обоих героев подтверждением того, что чудовищная машина природы не допускает никаких исключений, служит невозможное, но свершившееся событие – смерть Христа на кресте. Неудивительно, что в черновом автографе «Бесов» среди вариантов текста был и такой, в котором Кириллов сначала думал вовсе не о самоубийстве: «…я хочу быть как прежний бог, я хочу судить планету, изменить безобразную ложь закона ее, и если нельзя – истребить ее. Но так как я [не могу ее] не знаю, как ее изменить, и не могу истребить, то я бог, хочу истребить себя» [12, 78]. Такой мир достоин только уничтожения.

Симптоматично, однако, что мертвая природа в словах всех трех героев – вопреки их декларациям и речевым намерениям – регулярно одушевляется: она предстает насмешливой и наглой, а ее затеи аттестуются как водевиль, как комедия, как то, что издевательски направлено персонально против них. А в исповеди Ипполита изменяется, множится и облик природы, которая обращается то в механизм «новейшего устройства», то в «немого зверя», то в «отвратительного тарантула». В подобной перспективе в самоубийстве героев начинает проглядывать то, что сближает его с харакири – в том своеобразном истолковании этого ритуала, которое дает в «Идиоте» Птицын: «…обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: “Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот“, и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил» [8, 148]. (Добавим в скобках, что герой вспоминает о «странном» японском обычае, сравнивая с ним бегство Настасьи Филипповны с ее дня рождения.) Совершать такого рода харакири перед лицом «мертвых законов природы» явно не имеет большого резона, если только за этим не кроется желание пробудить в них

жизнь, вывести их из себя. И наличие такой «двойной связи» в обвинениях, вменяемых природе, свидетельствует, как представляется, не только о несовпадении героев с самими собой, но и о расхождении между их позицией и воззрениями автора, для которого природа к мертвым законам не сводится[42]. В этом смысле на другом полюсе по отношению к законам природы и оказывается ее игра как некое аномальное, нарушающее инерцию действо; о возможности такой акциональной семантики «игры природы» мы вскользь уже говорили.

Показательно, что за пределами набросков к переработке «Двойника» формула «игра природы» используется лишь в одной серии текстов (базовых для мотива перерождения): в романе «Бесы» и в материалах к нему, а также в подробных планах истории капитана Картузова – как известно, прототипической для сюжетной линии капитана Лебядкина. И вводится формула как раз в речевой зоне двух этих капитанов. Заметим, что между героями «Двойника» и «Бесов» существует одно эксклюзивное соотношение: в ономастиконе Достоевского только два персонажа – Голядкин и Лебядкин – имеют таким образом рифмующиеся фамилии. Кроме того, герои получают и эквивалентные чины – титулярного советника и капитана. Правда, Лебядкин поначалу – в фабульном прошлом – титуловал себя штабс-капитаном (а это на ступень ниже, чем капитан), да и никаким штабс-капитаном на самом деле не был вовсе, в отличие, кстати, от Картузова – капитана вполне настоящего. Это двойное самозванство в романе особо зафиксировано: «Лебядкин? А, это отставной капитан; прежде он только штабс-капитаном себя называл...» [10, 78]. Собственно, капитан Лебядкин, как и господин Голядкин (до появления двойника), решительно не удовлетворен своим действительным положением, которое он склонен воспринимать на фоне некоего приличествующего ему, но ему не доставшегося статуса. Так что иллюзорное присвоение чина – скромный, почти законный (в глазах героя) шаг на пути к устранению такой несправедливости жизни.

Сравнение того, что у него есть, с тем, что должно было бы быть, распространяется у Лебядкина на очень разные, даже, на

[42] Здесь мы расходимся с идеями известной работы, в которой, как кажется, это различие во многом стирается: *Knapp L.* The annihilation of inertia : Dostoevsky and metaphysics. Evanston (Illinois), 1996. 315 p.

первый взгляд, неожиданные предметы. Соответствующие речевые эскапады героя сосредоточены в основном в двух эпизодах и разыгрываются сначала перед генеральшей Ставрогиной, а затем перед самим Ставрогиным – перед теми, в ком для мнимого капитана в той или иной степени воплощается инстанция власти. В первом (обращенном к генеральше) монологе, с его рефренным, трижды повторяющимся патетическим вопросом, почему все обстоит так, как есть, а не иначе, претензии героя излагаются списком:

> …я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, – почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, – почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? [10, 141].

Первые две обиды героя вызваны ошибкой, допущенной судьбой при его наречении; если мы переведем это на язык семиотики Ч. С. Пирса, то можно сказать, что Лебядкин относится к называнию не как к индексальному, а как к смешанному – наполовину иконическому, наполовину символическому – акту. В качестве желанной – благородной – альтернативы герой избирает для себя имя Эрнест и фамилию де Монбар. Подобающее ему имя могло быть навеяно Лебядкину, к примеру, чувствительным романом Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (тем более что в «Бесах» фигурирует любовное послание героя к Лизе Тушиной). А «приличная» фамилия, как было отмечено в комментарии Т. И. Орнатской [12, 294], отсылает к знаменитому флибустьеру XVII века (сделавшемуся популярным литературным персонажем), что хорошо встраивается, очевидно, и в лексико-тематическую структуру романа. В недавнее время было высказано предположение, что за фамилией де Монбар может стоять один из основателей ордена тамплиеров[43]. Версия эта выглядит менее правдоподобной, менее семантически мотивированной. Но, так или иначе, возможное двоение прецедентной фамилии напоминает об аналогичном не невозможном двоении фамилии Эли де Бомон. И отдельно упомянем о вожделенном

[43] См.: *Ковалевская Т. В.* «Я желал бы называться князем де Монбаром» : к проблеме определения отсылки // Достоевский и мировая культура. 2020. № 3. С. 91–116.

княжеском титуле, который в прозе Достоевского и вообще обладает особой значимостью, а в подготовительных материалах к «Бесам», как уже упоминалось, выступает в роли собственного имени одного из персонажей – будущего Ставрогина. Поэтому здесь налицо еще и явный оттенок ресентимента.

В стремлении благородным образом переназвать, переозначить себя у капитана Лебядкина был в творчестве Достоевского, как минимум, один предшественник – лакей Видоплясов из повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), который вдобавок с такой же страстью предавался сомнительной версификации. Вообще, между тремя этими героями – Голядкиным, Видоплясовым и Лебядкиным – сплетается тесная сеть сближений и различений. Объединяет героев, прежде всего, то, что их существование во многом (хотя и не в одинаковой степени) замкнуто в симуляционном измерении, параллельном по отношению не только к реальному, но и к воображаемому. Капитан Лебядкин сетует не на то, что ему не выпало родиться флибустьером (или тамплиером), а на то, что он не носит соответствующего имени; да и о мечтаниях своих герой характерно говорит в сослагательном наклонении. Этим Лебядкин принципиально отличается, к примеру, от гоголевского Поприщина, который в один решающий момент изменяет свое имя и свое обличье просто потому, что не изменить их не в силах. Для Поприщина символический маскарад – необходимый результат и зримое подтверждение сделанного героем фантасмагорического открытия, что он – это не он, а испанский король. Между тем, ни с кем из трех героев Достоевского никакого столь же осязательного преображения, которое требовало бы семиотического узаконивания, не совершается. Символический регистр тут обслуживает по преимуществу недовольство героев своим наличным статусом – их нежелание быть самими собой. То, что для Поприщина является исходным пунктом, для героев Достоевского оказывается длящимся, «зависшим» состоянием, не способным изнутри, без внешних вмешательств разрешиться ничем. В итоге означивание себя начинает работать для них, по сути, вхолостую, не производя ничего, кроме эффекта отчуждения, и обращая их тем самым в уязвимую мишень для жизни. Ближе всех к Поприщину, в этом смысле, расположен Видоплясов, который озабочен изобретением новой фамилии

отчасти потому, что его собственная «гнусная» фамилия плохо вяжется с титулом поэта. Однако история Видоплясова – это история карикатурного преображения. Номинативная мания героя (равно как и проникнутая особой «деликатностью» манера выглядеть) ни к какой практической надобности не сводится и питается, в первую очередь, совсем другим – тем, о чем полковник Ростанев выразится так: «…это всё в нем благородные свойства играют...» [3, 105]. В заключительных строках повести рассказчик сообщает, что Видоплясов «…давным-давно в желтом доме и, кажется, там и умер...» [3, 168]. Герой проделывает тот же путь, что и Поприщин, но действующие причины, скрывающиеся за таким схождением развязок, ощутимо разнятся: если гоголевского героя погубит слишком далеко увлекающая его игра воображения, то Видоплясова – не прекращающаяся игра символов, невозможность обзавестись «основательным», не запятнанным насмешками именем. И еще один – самый радикальный – вариант движения в подобном же направлении демонстрирует, как мы помним, «Двойник», в котором как будто бы безобидное сначала манипулирование пустыми знаками не просто все больше и больше расщепляет героя, отстраняет его от себя, но, главное, вызывает ответную реакцию реальности – игру природы, становящуюся для Голядкина в конце концов гибельной.

В отличие и от Видоплясова, и от Голядкина капитан Лебядкин почти никак не пытается воплотить свои символические амбиции, так и не простирая реальную активность дальше «хищения» капитанского чина, который к числу объявленных амбицией и не принадлежит. Существуя в реальном мире, Лебядкин вызывающе смиряется с тем, что он не более чем испорченная копия, за которой лишь угадываются высокие образцы. Эта мера семиотических притязаний героя отчетливо проглядывает в том, как Лебядкин описывает третью свою обиду, о которой он возвещает в монологе перед генеральшей Ставрогиной. Первые две – номинативные – претензии имеют двоичную логику: то, что есть, противопоставляется в них тому, что могло бы быть. А вот у третьей претензии структура иная, более запутанная, и это отражается даже на уровне грамматики. То, что есть и что симметрично «грубому» именованию, обозначается как жизнь «в лохани». Но противополож-

ный полюс здесь раздваивается. Герой говорит не о том, что желал бы быть поэтом. То, что он поэт, пусть хотя бы и «поэт в душе», Лебядкин утверждает, а в сослагательном наклонении оказывается возможность получать за свои творения «тысячу рублей» от издателя. В результате эквивалентом благородного именования становится получение гонораров, а само пребывание в звании поэта опосредует на правах третьего элемента переход от виртуальной жизни в качестве преуспевающего литератора к реальной жизни «в лохани». Символический капитал (в виде приличных имен) легко конвертируется для героя в действительные (но не слишком фантастические по своему размеру) доходы. Любопытно, что пересекающаяся троичная логика обнаруживается и во втором «мечтательном» монологе капитана Лебядкина – на этот раз обращенном к Ставрогину. Лебядкин расскажет о некоем американце, который завещал свои несметные богатства на развитие промышленности и науки, скелет – студентам в академию, а кожу – «…на барабан, с тем чтобы денно и нощно выбивать на нем американский национальный гимн» [10, 209]. И сетования героя будут заключаться в том, что единственное для него действительно достижимое желание – распорядиться своим скелетом, поскольку применение кожи по примеру американского богача наверняка было бы сочтено «либерализмом» и запрещено. У того, кто живет «в лохани», дальше скелета планы распространяться не могут: о будущем своей кожи позволено думать только людям совсем иного звания и полета. При этом ни о каких капиталах Лебядкин не упоминает вовсе, и не только за неимением таковых: подобные фантазии заведомо отодвигаются в зону не просто невозможного, но того, о чем нельзя даже помыслить. Капитан Лебядкин может рассуждать о другом, подобающем ему именовании, но не об обретении судьбы второго князя де Монбара или американского миллионера. В троичном ритме отражается тройное членение объектов миметического желания, циркулирующих в кругозоре героя: недостижимые (настолько, что их почти невозможно и желать), виртуально достижимые (но на деле не присваиваемые) и реальные (но, как правило, не слишком желанные).

Слово «лохань», появляющееся в монологе Лебядкина перед генеральшей Ставрогиной, – это пролепсис, предвар

рение знаменитой басни «Таракан», которую герой вскоре и продекламирует, с разными своими комментариями. История таракана представляет собой «циническую» исповедь ее автора (недаром заглавный персонаж даже рифмуется с капитанским чином Лебядкина), и развертывается эта история тоже в три шага: жизнь заглавного персонажа до того, как он очутился в стакане, – транзитное пребывание в стакане – попадание в лохань. Перед нами, по сути, сокращенный сценарий развития человека и человечества, преподнесенный в пародийной, гротескной редакции: сначала – естественное, детское состояние безмятежности, потом – гражданское состояние с его «мухоедством», а под занавес – низвержение в бездну. И если переход от первой фазы ко второй – это опыт утраты, что-то вроде конца «золотого века», то последнее событие – несомненный аналог «геологического переворота»[44]. Излагая в прозе окончание своего незавершенного творения, Лебядкин так и скажет, что благороднейший старик Никифор, который является в басне виновником этого события (выплескивающим стакан в лохань), «изображает природу» [10, 142]. Но, как мы помним, капитан Лебядкин говорит о том, что он в «лохани» именно живет: там герой намеревается завещать свой скелет студентам, сочиняет стихи, интригует, иногда распространяет прокламации (в качестве современного флибустьера мелкого разлива) и т.д., а попутно – исчисляет свои обиды на мироустройство. Иными словами, герой воспринимает себя существующим в реальности после «переворота». И в этом смысле он занимает позицию, зеркальную по отношению к той, в которой находятся самоубийцы Достоевского, предчувствующие «переворот» и восстающие против «мертвых законов» природы. Отсюда своеобразный лебядкинский квиетизм, с вызывающим торжеством провозглашенный в восклицании, которое герой повторит несколько раз: «…таракан не ропщет!» [10, 142].

[44] Ср. иное толкование, возводящее это событие к сказке Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко»: *Потапова Г. Е.* О тараканах, пауках, «мухоедстве» и антропофагии, или К вопросу о литературных отношениях Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского // Carpe diem : профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия / под ред. Е. Н. Григорьевой, Н. А. Гуськова, Н. А. Карпова, Е. М. Матвеева. СПб., 2021. С. 220–235.

В этих двух монологах, произнесенных перед Ставрогиными, и появляется формула «игра природы», которая в обоих случаях должна объяснить, почему у капитана Лебядкина все складывается настолько безнадежно. Первую тираду замыкает фраза: «По-моему, Россия есть игра природы, не более!» [10, 141]; во втором монологе близкая сентенция завершает рассказ об американском богаче: «Увы, мы пигмеи сравнительно с полетом мысли Северо-Американских Штатов; Россия есть игра природы, но не ума» [10, 209]. В том значении, которое в речи героя получает идиома, присутствует, конечно, семантика аномальности (причем отрицательно окрашенной): Россия есть нечто бессмысленное и несообразное, а потому капитану Лебядкину и не остается, в конечном счете, ничего другого, кроме как предаваться шутовству, демонстрируя перед благородной публикой свою незавидную долю, но не роптать, коль скоро ему суждено в России (т.е. в «лохани») жить. Однако на деле логика здесь не столь одномерная. В набросках к истории капитана Картузова – «подлинного» автора стихотворения о таракане – истолкование развязки басенных событий и ее свершителя почти буквально совпадает поначалу с уже знакомым нам объяснением Лебядкина: «В Никифоре я изобразил природу» [11, 42]. Но уже через полстраницы поворот мысли Картузова изменяется: «Россия есть недоразумение или, лучше сказать, игра природы. Вся Россия есть игра природы. Никифор тоже игра природы» [11, 42]. Если мы посмотрим на эту реплику в обратном направлении (от конца к началу), то в ней обнаружится вполне отчетливая семантическая акцентировка. Поскольку Никифор именуется по очереди «природой» и «игрой природы», то в игре природы на первый план выдвигается не объектный, а акциональный смысл. Никифор (Победоносец, согласно внутреннему значению его имени) – это действователь от лица природы, проводник ее играющей активности. Но тогда и вся Россия не столько несуразный продукт игры природы, сколько орудие и манифестация такой игры – так сказать, российская игра природы в противовес американской игре ума (если припомнить второй монолог Лебядкина). И за этой антитезой просматривается более общая – фундаментальная для Достоевского и в высшей степени у него амбивалентная – оппозиция природы и ума. Не случайно в «Бесах» своего

рода идеологическое паломничество в Америку совершают в фабульном прошлом Кириллов и Шатов – и заканчивается оно полным фиаско; а Петруша Верховенский называет своей Америкой Ставрогина.

Больше того, обличение Лебядкиным России как всего лишь «игры природы» может интерпретироваться (хотя бы отчасти) как результат рокировки наподобие той, которую мы наблюдаем в «Двойнике» и в материалах к его переработке. Голядкин-младший пытается создать видимость (и в этом преуспевает), что двойник, «игра природы» – не он, а его оригинал, Голядкин-старший. Капитан Лебядкин, выставляющий себя в басне жертвой «переворота», который обрек его на поселение в «лохани», должен ощущать себя настоящей «игрой природы», но потому, как можно предположить, он и не использует этот пейоративный титул применительно к себе, а переадресует его России – виновнице всех своих злосчастий. Однако здесь нужно различать два предиката «униженного» состояния героя (при всей их эквивалентности): пребывать в «лохани» и быть в ней кем-то. Так вот, Лебядкин вменяет в вину России-природе совсем не то, что он копия, а то, что он копия, которая лишь в слабой мере соответствует желанному ранжиру и к тому же не имеет возможности символически подтвердить свою идентичность. Такая «вторичность» Лебядкина не раз обыгрывается в романе, и не только в кругозоре героя – в известных нам двух монологах, в которых Лебядкин миметически соотносит себя с обладателями благородных имен и повадок – с образцами из другого, недостижимого измерения. Уже анонсирование басни перед генеральшей Ставрогиной отличается странной путаницей. При объявлении «пиесы» герой сначала, вопреки здравому смыслу и аристотелевской логике, дважды отчуждает от себя свое авторство: «Сударыня, один мой приятель – бла-го-роднейшее лицо – написал одну басню Крылова, под названием "Таракан"…» [10, 141]. Написанную безымянным приятелем басню (сочиненную Крыловым) Лебядкин лишь в следующей реплике – после недоуменного вопроса генеральши – признает своим произведением. И такая «заторможенная» атрибуция вдвойне интересна с генетической точки зрения. Капитан Картузов выступает у Достоевского не просто «первоначальным» автором басни о таракане – персонажем из авантекста «Бесов».

Как уже было замечено[45], в самом начале романа капитан Картузов будет мельком назван среди случайных посетителей вечеров Степана Трофимовича. А затем это не афишируемое присутствие Картузова в тексте неожиданно, с семантическим и оценочным смещением продолжится на предметном уровне, обратившись в сюжет головного убора. Картуз – воплощение, овеществление фамилии героя – лейтмотивно (в качестве элемента портрета) связан в романе с двумя персонажами. С одной стороны, это Федька Каторжный, от руки которого и погибнут Лебядкин и его сестра. С другой стороны, это Шатов – герой, которому в романе также суждено погибнуть (и который при этом является самым доверенным лицом Марьи Тимофеевны). Картуз в романе – знак обреченности, индекс, помечающий убийцу и жертву, которые находятся как бы на двух разных радиусах, ведущих к капитану Лебядкину. А гибель самого Лебядкина можно истолковать при желании – в психоаналитическом ключе – как свершение мести мертвого поэта-предшественника.

Будучи «игрой природы», осколком некоей мозаичной, собранной из других текстов фантасмагорической вселенной, капитан Лебядкин окружен в романе ее токсичными для него следами – прототипами, одни из которых, как мы видели, становятся предметом его рефлексии, а другие сохраняют свое инкогнито (не утрачивая своей действенности). Если некоторых из самоубийц Достоевского, напомним, преследовало подозрение, не «пробные» ли они создания, то Лебядкин сознает себя неудачным повторением того, что он способен лишь шутовским образом инсценировать в своей речи. Отсюда различия в том, как конструируется в двух этих версиях образ природы. «Логических» самоубийц возмущали ее насмешливые мертвые законы; Лебядкин обвиняет природу (в лице России) в нечестной, лишенной смысла игре, которую приходится не просто принимать, но даже, проявляя изощренный мазохизм, одобрять. Добавим, что в авантексте этот момент был особо подчеркнут. Капитан Картузов скажет о Никифоре: «Вероятно, очень умный был старик...». А потом всячески поддержит его акцию по выплескиванию стакана с тараканом и «мухоедством», которая в «картузовском» варианте никакой последующей жизни в ло-

[45] См.: *Тихомиров Б. Н.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» : статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012. С. 327.

хани не предусматривает: «…что было правильно, потому что так давно надо было сделать... Ну, и тем натурально всё кончилось» [11, 41]. В «Двойнике» природа, выводя на сценическую площадку продукт своей игры – двойника господина Голядкина, запускала двойническую модель событий, в которой у Голядкина-старшего было не так много шансов на благополучный исход, но которая и не являлась для героя абсолютным приговором. У капитана Лебядкина в играх природы роль другая. История героя представляет собой пародию на утопию преображения человека и человечества в результате «переворота», особенно если рассматривать эту историю как иллюстрацию к перенесенной в земные пределы идее Князя (из подготовительных материалов к роману), что человек с неизбежностью перевоплощается в ангела или в беса. Но в равной степени и Лебядкин – уже состоявшаяся игра природы, и «логические» самоубийцы, которые ожидают «переворота» и одновременно оскорбляются его возможностью, оказываются у Достоевского жертвами, обреченными на гибель (под таким прицелом различие в том, какова ее форма – убийство, самоубийство или даже не удавшееся самоубийство, также во многом нейтрализуется). Неудивительно, что Лебядкин столь печется о будущем хотя бы своего скелета – этого каркаса окаменелости (в самом что ни на есть геологическом ее понимании), в чем, кстати, герой сходится с одним из ряда униженных и обиженных природой самоубийц – Ипполитом.

Два этих сценария вмешательства природы в дела людей выглядят одинаково неблагоприятными, но все-таки разнятся мерой своей безнадежности. И это наводит на одно умозаключение. Еще раз напомним: «голядкинский» сценарий строится вокруг встречи героя со своим двойником, а «лебядкинский» сценарий основывается на том, что герой самого себя воспринимает как (виртуальную) копию. При этом в «Двойнике» есть переломный пункт (после которого развитие событий и делается необратимо гибельным) – ратификация героем самого факта двойничества. А в случае Лебядкина такой развилки не наблюдается: герой изначально принимает свою «подражательность», сетуя лишь на то, что ему отказано в праве ее воплотить. Сравнение этих сценариев позволяет с отчетливостью уловить не только то, почему для Голядкина вероятность

избежать катастрофической развязки была поначалу выше, чем для Лебядкина. Здесь обнаруживают себя два более общих для Достоевского семиотических принципа, тесно связанных друг с другом. Первый принцип-императив обращен к субъекту: признание повторения, сходства как некоей наличной данности является у Достоевского «запрещенным» действием, роковым для субъекта по своим последствиям. В особом изводе нарушение этого императива можно усмотреть и в воззрении на природу «логических» самоубийц (по отношению к которому, как мы уже выяснили, «лебядкинский» сценарий служит зеркальным и к тому же пародийным перевертышем). За бунтом против мертвых законов природы и грезами о перерождении скрывается, в том числе, страх перед возможностью вечного возвращения одного и того же, свидетельствующий о том, что самоубийцы саму осуществимость такой повторяемости считают более чем реальной. Второй общий семиотический принцип распространяется на объектный мир. Хотя законы природы и ее игра как будто бы антонимы и игра предполагает отклонение, уклонение от расчисленных раз и навсегда орбит, в действительности ситуация у Достоевского не столь прямолинейна. Обе серии контекстов, в которых упоминается «игра природы», вращаются вокруг идеи сходства, олицетворенной в фигурах двойника или желанных прототипов. В итоге возникает едва ли не замкнутый круг: играющая природа отменяет свои правила, но прибегает при этом к уже готовому реквизиту, не столько создавая новое, сколько используя старое в новых формах и для новых целей. Игра, собственно, и заключается в том, что природа провокационно пускает в ход логику повторения там, где не должно было бы быть ничего, кроме множественности, и тем самым ставит под вопрос персональную идентичность, нумерическую тождественность героев, вынуждая их сделать какой-то – в обоих случаях оказывающийся неудачным – ответный шаг.

По большому счету, однако, различие между законами и игрой в такой системе счисления подозрительно стирается почти до полного исчезновения, что проявляется и на уровне лексики. В «Сне смешного человека» (1877) рассказчик в своем то ли сновидческом, то ли посмертном странствии будет перенесен таинственным спутником через бесконечное пространство к звезде, которая была «…совершенно такое же солнце, как и

наше, повторение его и двойник его» [25, 111]. И когда рассказчик увидит подле этого солнца такой же двойник Земли, он «вскричит»: «И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?..»; «Как может быть подобное повторение и для чего?» [25, 111]. То, что явно должно было бы именоваться «игрой природы», названо здесь «природным законом». И весь рассказ, под таким углом зрения, прочитывается как демонстрация работы этого загадочного вселенского «закона», который можно определить как экспансию сходства. Тот эксперимент космического масштаба, который устраивается в «Сне смешного человека», касается судьбы не столько рассказчика, сколько двойнического мира. В рассказе нарочито не расшифровывается, как пришельцу с Земли удалось «развратить» целую пребывавшую в состоянии блаженного «золотого века» планету: «Как это могло совершиться – не знаю, не помню ясно» [25, 115]. Но семиотический механизм доведения райского мира до «грехопадения» достаточно очевиден. Приняв другой мир за удвоение своего, утвердив его в этом качестве, рассказчик заражает обитателей инопланетного Эдема бациллой сходства. И им приходится повторить весь страдальческий путь земного человечества, что, по существу, обещано, предначертано уже в первых репликах – риторических вопросах – рассказчика, изумленного откровением Тождества: «И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная…»; «Есть ли мучение на этой новой земле?»; и т.д. [25, 111]. История в «сновидении» развертывается как будто бы в обратной перспективе по сравнению со злоключениями господина Голядкина. Ратификация двойничества оказывается разрушительной не для того, кто ее затеял, а для того, кто был двойником объявлен. Однако перед нами в рассказе отнюдь не стандартная – асимметричная – двойническая модель, с ее покушениями копии на права и место оригинала. Ход событий тут двунаправленный, и дело не только в том, что сам «смешной человек» участвует в них в виде «посмертного» дубликата самого себя. И с фабульной, и с онтологической точки зрения космический рай первичен: он создан вовсе не для того, чтобы испытать рассказчика (как и в любой утопии в жанре травелога). Цена игры здесь куда более высокая. Принимая «смешного человека» как своего собрата,

т.е. признавая двойника за того, кто является одним из них, райские жители за эту встречную ратификацию сходства и расплачиваются. Вина в рассказе поделена между рассказчиком и теми, кого он инфицировал, если и не поровну, то, в любом случае, на две части.

Одним словом, если сходство не блокировать, то оно имеет свойство распространяться цепным образом, со всеми вытекающими отсюда последствиями. И этот «закон» не ограничивается у Достоевского сферой телесной, физической иконичности. Как мы могли убедиться, рассматривая фигуры капитана Лебядкина и Видоплясова, та же логика легко захватывает, к примеру, и процесс именования. Но, может быть, особенно интересно, что очевидную проекцию этого «закона» мы обнаруживаем на металитературном – социально-политическом, историософском – уровне, в рассуждениях Достоевского об устройстве общества, многочисленные следы которых рассеяны и в прозе писателя (и на некоторые из них мы уже ссылались). Речь идет о такой категории, как «стадность», которая выступает у Достоевского максимальным отрицанием представления о персональной идентичности, равно как и о неотделимой от нее персональной свободе – возможности отклоняться от самого себя, не переставая быть самим собою. Можно сказать, что стадность занимает по отношению к персональности такое же место, какое занимает экспансия сходства (под маской омонимии или синонимии) по отношению к повествовательной дисперсии на уровне поэтики (метариторики). Причем наличие такого двойного, двухъярусного противопоставления порождает у Достоевского симметричные эффекты медиации. Между тенденциями к семантическому уподоблению и распоподоблению возникает явление сюръекции; между стадностью и персональностью – братство[46].

На деле, однако, ранг, логический порядок этих промежуточных формаций у Достоевского не совсем эквивалентен. Сюръекция, напомним, – это ослабленная, размытая версия двойничества, образующаяся за счет воздействия дисперсии. А в социально-политической плоскости мы должны двигаться в ином направлении и рассматривать стадность как вырожденную

[46] Подробнее актантные типологии Достоевского будут обсуждаться в следующей главе.

форму братства, – как братство, из которого целиком исключен персональный элемент. В фокус соответствующих рассуждений писателя попадает оппозиция не личности и стадности, а личности и братства (постоянно пребывающего под угрозой превращения в стадность или расслоения на отдельные единицы, «лучиночки»). Нейтрализация, снятие этой последней антитезы служит лейтмотивом историософии Достоевского, которую он выстраивает, в конечном итоге, в эсхатологической перспективе. Среди прочего, писатель размышляет об этом в одном из самых своих часто цитируемых (и часто комментируемых) текстов – в обрывочных записях от 16 апреля 1864 года, сделанных у гроба жены. Достоевский развертывает здесь идеи, которые, на первый взгляд [ср.: 12, 352], во многом предваряют знакомые нам прозрения Князя (из подготовительных материалов к «Бесам») о посмертном перерождении человека: «…человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» [20, 173]. Но если Князя будет занимать индивидуальная, одинокая судьба человека, который должен облечься по ту сторону земной жизни в ангельскую, или в бесовскую природу, то Достоевский решает при этом совсем другую основную задачу. Опять-таки в отличие от Князя он не пытается угадать, какой в точности окажется «будущая, райская жизнь»: «Какая она, где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога? – мы не знаем» [20, 173]. Но главное не в этом. «Переходное» состояние именуется таковым как раз потому, что оно опосредует достижение подлинного братства: «Это будет, но будет после достижения цели, когда человек переродится по законам природы окончательно в другую натуру, которая не женится и не посягает…» [20, 173]. Достоевский особо настаивает в своей записной книжке на исчезновении гендерной асимметрии, поскольку она явно выступает для него архетипом всех асимметрий человеческого бытия, препятствующих воцарению братского равенства. И, отказываясь от визионерства, от рисовки потустороннего грядущего, Достоевский с пророческой уверенностью записывает, однако, что в этом «общем Синтезе» не потеряется ни одно воскресшее человеческое «я»: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь…» [20, 174]. Коллизия противостояния «закона *я*»

и «закона гуманизма», к истолкованию которой Достоевский будет возвращаться на протяжении всего своего творчества, разрешается, согласно этим записям, только за пределами земного – переходного – существования человечества. Без перерождения природы человека и обращения его в существо, которое «вряд ли будет и называться… человеком» [20, 173], обретение братства – как длящегося состояния, а не как минутного предчувствия – объявляется невозможным.

1.3. ТЕКСТОВАЯ ДИНАМИКА В ПОВЕСТИ «ДВОЙНИК»: ПОЭТИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ И РЕКОНСТРУКЦИИ

1.3.1. «Неизменность» и перевоплощение в сюжете, характере и языке

1.3.1.1. Устойчивость в повторах в перспективе статики

Исходим из простого читательского впечатления. В повести Достоевского «Двойник» наблюдается мало моментов радикальных продвижений вперед как в сюжетосложении, так и в более узких рамках оформления образа Голядкина-старшего. Читателем, следящим за сюжетным маршрутом главного героя, все сильнее овладевает чувство, что хотя Голядкину предоставлена возможность и перспектива совершенно измениться в ходе психологических и умственных своих «приключений», он не способен последовательно, полно проходить путь существенного перевоплощения личности и аутентичной самоидентификации, в его самопонимании недостает осознания и осмысления каких бы то ни было примет метаморфоз. Главный аспект определения характера по ходу текстового развертывания сводится к языковому воплощению Голядкина в ее повествовательном воспроизведении, с доминантой устойчивых слов, словесных оборотов – как указывает В. В. Виноградов, «застывших формул»[1]. Они до конца произведения остаются в действии[2], хотя повествователь задает ироническую модальность, комически-издевательский тон по отношению к противоречиям своего героя, которые получают наглядное отражение и в его собственной повествовательной речи[3].

[1] См.: *Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник» // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 110.

[2] Н. С. Трубецкой помимо «фиксированных» формул указывает и на табуированные выражения, референт которых в речи Голядкина определяется опосредованием. Оба типа слов одинаково характерны для внутренней и внешней речи героя, в то время как перебивания, постоянные самокоррекции, синтаксические остановки отсутствуют во внутренних высказываниях. По мнению исследователя, из двух стилей языка в разговорах (диалогах) с самим собой Голядкин прибегает к своей энергичной речи (*Trubetzkoy N. S.* The Style of *Poor Folk* and *The Double* // The American Slavic and East European Review. 1948. № 7. P. 150–170).

[3] В. Шмид указывает, что хотя и «повествование о хитрых и лукавых поступках двойника в большинстве случаев выдержано в стиле голядкин-

Противоречия Голядкина как в плане характера, так и мотивации поступков сохраняются до конца.

Сюжет, образ литературного персонажа в целом и язык – три весомых компонента возникновения эффекта неизменности: «– Нет-с, я ничего, Яков Петрович, – покорным голосом пробормотал наш герой» [221][4] – сообщает повествователь в последней главе произведения, где Голядкин пользуется тем же выражением «я ничего», как и в начале. В заключительном эпизоде своих общественных и психологических авантюр он все еще просит «другого Якова Петровича содействовать ему при всех будущих начинаниях и не оставлять его в критическом случае» [226]; и таким же образом желает скрыться и исчезнуть [224], когда – вопреки всем его стараниям – его обнаруживают, как в начале повести, где описывается, как он прячется в карете от глаз начальника отделения во время своего необыкновенного выезда на Невский проспект [127]. Соответственно, он с первого момента до конца одержим желанием «провалиться сквозь землю» [127], «спрятаться» [139], «улизнуть» [166], «стушеваться» [135] в неловких ситуациях. В изображении последних пережитых Голядкиным событий не один раз повторяются ссылки на то, что герой в каком-то смысле предчувствовал, ожидал, даже «знал заранее» [224] то, что произойдет с ним (повесть и заканчивается на идее, заложенной в последнем предложении: «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал!» [226]. Читатель, однако, уже многократно убеждался в том, что хотя какие-то элементы понимания и прозрения на определенных этапах осознания событий нередко приходят, сопровождая мысль, что «дело с концом» [220], в следующую минуту герой обычно опять хочет опереться на идею и надежду, что все может еще «перемениться», «уладиться к лучшему» [215], «улучшиться к лучшему» [220][5].

ской речи и насыщено голядкинскими оценками», даже в таком тексте, где «персонализация доведена до крайности», «персональное восприятие может не облекаться в персональные оценки и языковые особенности персонажа» (*Шмид В.* Нарратология. М., 2003).

[4] Повесть «Двойник» цит. в этом разделе с указанием страниц по т. 1, «Записки из подполья» – по т. 5 полного собрания сочинений Достоевского. Курсив наш. – *К. К.*

[5] Такая *неизменность* как идея, переданная крупными *повторами*, указывает на необходимость дать интерпретационные рамки для всех событий,

1.3.1.2. «Статика» в перспективе динамики рекурсивности: повторяемость, порождающая семантику беспризнаковости

Под читательским восприятием основной неизменности Голядкина, впечатлением статичного мира, тем не менее, кроется определенная разновидность динамики, которую условно можно назвать динамикой рекуррентности. Она предполагает маленькие и крупные циклы отдаления, а затем возвращения к определенным поступкам, мыслям, жестам и выражениям, служащим мотивировочным объяснением движения героя в сюжете, а также в словесном его поведении, которое составляет в чистой или модально окрашенной форме часть повествовательного дискурса. Во всех указанных элементах и в их чередованиях воплощается семантика удвоенности. Если в конце повести во многих аспектах наблюдается возвращение к началу, а это осмысляется как крупный сюжетный цикл и охват словесного процесса в своей повторяемости, то между изначальной и конечной точками проявляются многочисленные сюжетные и языковые события рекуррентности[6], которые ученые определяли через разные метафоры, как, например, «зигзагообразное»[7] движение или «топтание на одном месте»[8]. Обе метафоры любопытны тем, что они пригодны для опре-

в которых наблюдается динамика благодаря их *повторениям* в длинном ряду: *повторы* как бы обрамляют *повторения* (несущие смысл многочисленности / бесконечности), в том смысле, как Н. В. Маклакова и Е. В. Шорова различают эти термины в философском контексте теорий С. Кьеркегора и Ж. Делёза (см.: *Маклакова Н. В., Шорова Е. В.* «Повтор» и «повторение» в литературоведении и философском дискурсе XIX–XX вв. (к вопросу разграничения понятий) // Молодой ученый. 2016. № 132. С. 916–920). Далее мы не будем различать эти два понятия.

[6] В такой форме *умножения рекуррентности* проявляется своеобразный для поэтики «Двойника» процесс повторений, толкование значения которого в контексте проблемы динамики является объектом исследования в настоящей работе. Концептуализация И. П. Смирновым «*удвоенной* рекуррентности» в смысле перехода внутреннего параллелизма (интрапараллелизм) во внешний (интерпараллелизм) благодаря повтору прекращенного повтора (*Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 235–241: Удвоенная рекуррентность) для нашего токования будет иметь большое значение при более позднем уточнении связи между микро- и макроструктурными элементами повторений / повторов.

[7] См.: *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 112.

[8] См.: *Шкловский В.* За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 61.

деления смысла двойственности (топтание на месте / ходить туда-сюда; в плане сюжета это конкретизируется как дилемма выбора *одного* или *другого*, но указывается не просто сама дилемма противопоставленных возможностей, но и удвоенный ответ в форме чередования *одного* и *другого* конкретных моментов двух возможностей), – сначала правая нога, затем левая, условно говоря, и «зиг» и «заг». Такая зигзагообразность моторных образов, соответствующих фазам душевной диспозиции для интеллектуальных решений или скорее *не*решений героя в выборе четко маркированных альтернатив, созвучна разным формам утверждения текстом *неопределенности* элементов и явлений означаемого мира и неспособности героя обозначить их индивидуальными признаками.

Напомним указанный Виноградовым известный пример триединой структуры: Голядкин «…не зная, что далее делать, взял стул и сел. Но, вспомнив, что уселся без приглашения <…> немедленно встав <…> нимало не медля <…> наконец сел окончательно и уже не вставал более…» [114–115[9]]. Такие случаи, когда Голядкин на фоне вопроса *одно или другое?* немотивированно выбирает одну возможность, противопоставленную осмысляемой и как бы уже выбранной им другой, могут считаться семантизацией рекуррентности в составе микроцикличности мышления, чувства, языка, действия. Все свои примеры разных типов повторов и несовместимостей Виноградов толкует, объясняя комический эффект, определяя помимо прочего результат стилистического однообразия речи как у Голядкина, так и в более широких рамках дискурса.

Остановимся на этом качестве *однообразности*. Стилистическое единообразие в своем семантическом прочтении означает одинаковость, при которой *один элемент тот же, что другой*. Возникает формула *одно то же, что другое*. Смысл такой единости возникает за счет отсутствия определимости дифференциального признака, т.е. индивидуальной признаковости элементов в оценке их отношения. К стилистическому однообразию ведет, по мнению Виноградова, исчерпывающая «регистрация всех возможных действий», в их беспрестанной повторяемости; а повторами глагольных образований в новой синтаксической единице (например, «…выпрыгнул из постели <…>. Выпрыгнув

[9] Ср.: *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 112.

из постели…»[10] выделяется постоянная смена движения. Если оценить дискурсивное явление семантически, а не стилистически, то по сути дела речь идет о такой мельчайшей сегментации (процесса переживания внешнего и внутреннего), при которой выясняется, что все единицы как изображающего, так и изображаемого языка становятся эквивалентами. В любой момент может появиться неожиданный элемент по ходу исчерпывающего деления мира, который имеет такое же право на существование, как предыдущий или последующий, так как не создается иерархия в системе деталей описания. Беспрестанный процесс сегментации ставит в смысловую эквивалентность все маленькие детали: как отрезки времени, так и компоненты обозначаемых переживаний и языка их описания (мотивы). Это и приводит к впечатлению семантической унификации сегментов мира и моделирующего языка по принципу лишения их индивидуальной признаковости. Голядкин может сесть и встать, и опять сесть, без определения достоверной причинно-следственной мотивации; его образу возможно в каждый момент (моментально) приписывать новые атрибуты действия и его непонятного поворота, смены моторного движения и внутреннего переживания не только в плане противопоставленностей, но и в наборе любых признаков в рамках исчерпывающего деления отображающих и отображаемых процессов. Все это функционально приводит к тому, что в тексте господствует идея индивидуальной беспризнаковости. Языковая стратегия, кроющаяся в постоянном удваивании в рамках выбора *одного или другого*, а также релятивизация атрибутов благодаря их мультиплицированному обилию, как и разные неопределенности (изображающего и изображаемого) служат формами семантизации беспризнаковости.

Такая имплицитная семантизация беспризнаковости, поднимающая проблему одинаковости и расхождения, в компоновке разных видов рекуррентности последовательно и сильно действует в трех направлениях: 1) в сюжете выдвигается на передний план случайность, в смысле непредсказуемости, растягивая пределы потенциала для любого элемента превращаться в ранг сюжетной реалии или семантического атрибута; 2) в конструкции литературного персонажа акцентируется недостаток индивидуальной личности, ставится вопрос потери или приобретения

[10] Там же. С. 109.

личностного характера; 3) в области языковой семантизации и целостного построения текста вырисовывается доминанта смысловых аналогий как эквивалентизирующих процессов. Речь идет не только о маленьких единицах (сидеть или встать, дернуть звонок или нет) и не лишь об оппозициях, но и о том, что поэтическая система с установкой на семантизацию беспризнаковости допускает эквивалентность любых компонентов как изображаемого, так и изображающего мира, включая в системность также соотношение этих двух пластов семиозиса (в смысле текста – метатекста). Возвращаясь к исходному пункту изложения, можно подчеркнуть, что возникновение впечатления статичности, за которой была обнаружена динамика рекуррентности, вводит в одно смысловое пространство параллелей не только сюжет и конструкцию литературного персонажа (включая его речь), но и целостный художественный дискурс произведения, в котором, например, микроцикличность и макроцикличность языковой рекурсивности оказываются гармонично созвучными семантике изображаемого.

Суммируя замысел, заложенный в указанных поэтических стратегиях в тексте «Двойника», можно прийти к заключению, что в русле динамики рекуррентности (рекурсивности) за счет впечатления неизменности создается установка на семантизацию беспризнаковости, которая акцентирует эквивалентность внутри (например, сюжет) и между разными сферами обозначения (уровни текста / области моделирования; например, конструкт персонажа, текст – метатекст). Виноградов, толкуя всю эту проблему с точки зрения стилистики, в определенном смысле тоже обращает внимание на семиотическую сторону вопроса, когда утверждает, что комическое впечатление заключается в нарушении соответствия между фразой / формулой (означающим) и содержанием (означаемым). С точки зрения феномена беспризнаковости речь здесь идет об отсутствии индивидуализации знака и знакового процесса. Указанное индивидуальное соответствие подобным образом нарушается и в структуре бинарности, и в структуре такого мультиплицирования, которое реализуется путем исчерпывающего деления как означающих, так и означаемых элементов. Аналогичный принцип действует и в плане текстовой динамики, вопроса, из которого мы исходили. Впечатление статичности оказывается функциональным эквивалентом динамики

рекуррентности, которая работает в реляции между двумя точками (А – Б; смысл – противоположный смысл; начало – конец действия или текста), но проявляется и в том процессе, по ходу которого читатель обнаруживает умножение данной реляции в форме многократного его повторения между двумя пунктами (между началом и концом микро- и / или макроструктур).

1.3.1.3. Динамика ресемантизации повторов в процессе смысловых трансформаций и транспозиций

В свете сказанного вернемся к метафорам Шкловского и Виноградова. Топтание ногами не сводится к разовому акту поднятия правой и левой ног (в семантическом смысле: двойного ответа на вопрос двойственности личности); топтание в сюжете – это размножение указанного образа моторных ходов и речи. «Зигзагообразность» (туда – сюда : одно – другое) развивается в процесс, в историю, в сюжет двойничества со своим семиотическим мультиплицированием (в том числе и текста – метатекста). Семантика такого изоморфизма будет отражаться в умножении фигур двойника в определенные моменты сюжетосложения (вспомним замечание Р. Лахманн о явлении «multiplication of doublings», ср.: «the split-off parts claim a single origin»[11]). Постоянно умножаются на разных уровнях текстопорождения и абстрактные фигуры (семантические образования) двойничества.

Так мы подходим к проблеме второй разновидности динамики текста повести. Рекуррентность удваивания на разных пластах предполагает смысловое продвижение вперед (развертывание семантического сюжета). При этом не требует специального объяснения и то своеобразие текстового построения, что при динамике рекуррентности под знаком статичности (модель неизменения) действует линеарный ход, вычерчивая процесс развертывания как событийного сюжета, так и видоизменения определенных семантических единиц, что и заставляет читателя постоянно обновлять толкование кодов смыслопорождения. Об этом единогласно свидетельствуют критические интерпретации произведения Достоевского, полностью расходящиеся в основных своих ориентациях. Одна из них сводится к убежде-

[11] *Lachmann R.* The *Doppelgänger* as a Simulacrum : Gogol, Dostoevsky, and Nabokov // Lachmann R. Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism. Minneapolis, 1997. P. 307, 308, 306.

нию, что Голядкин сходит с ума[12], и тогда заключение действия (появление врача) воплощает кульминацию данной линеарной сюжетной динамики. В противоположном направлении оценки пути литературного персонажа указывается, как по ходу упорного стремления героя к пониманию чего-то нового возникает сюжет прозрения[13]; известно и убеждение о действии в тексте самоупраздняющего («self-effacing») нарратива[14]. При всех своих различиях указанные концепции имеют общее предположение сюжета трансформации.

Совместное действие рекуррентной и трансформационной динамики требует осмысления взаимосвязи этих двух основных текстопорождающих сил в повести. Их функция сводится не к тому, что рекуррентность под знаком статичности оказывается иллюзорной, так как трансформационные ходы переписывают как бы неизменно возвращающиеся единицы повтора. Речь идет о том, что рекуррентные компоненты до конца произведения сохраняются таким образом, что главной информацией на все новых и новых этапах их микро- и макроцикличных возвращений является именно повторяемость и неизменность. Одним словом, они служат статичной рамкой для трансформационных ходов, и даже конечный пункт трансформаций не снимает их семантическую валидность в тексте – см., например, желание Голядкина в карете, в начале действия повести, «спрятаться хоть в мышиную щелочку вместе с каретой» [127] и его полностью совпадающее с этим желание «пролезть <…> в какую-нибудь мышиную щелочку» [224] в самом конце повести. Сохранение

[12] См., напр.: *Кирай Д.* Композиция сюжета романа «Двойник. Приключения господина Голядкина» // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1969. № 11. С. 351–378; *Захаров В. Н.* Поэтика повести // Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985. С. 65–112 (ср.: «Голядкин в повести не сумасшедший, а сходящий с ума» [77]); *Rosenshield G. The Bronze Horseman* and *The Double* : The Depoeticization of the Myth of Petersburg in the Young Dostoevskii // Slavic Review. 1996. № 55. P. 399–428.

[13] *Kroó K.* Szövegiség és metaszövegiség Dosztojevszkij *A hasonmás* című művében [Текстовость и метатекстовость в «Двойнике» Достоевского] // Zoltán A. (szerk.). Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára. Budapest, 1998. P. 331–337.

[14] *Gasperetti D. The Double* : Dostoevskij's Self-Effacing Narrative // Slavic and East European Journal. 1989. № 33. P. 217–234.

значений в этом и подобных случаях оказывается не ложной семантической ориентацией, а действует полноценным конструктивным фактором рядом с трансформационной динамикой. Второй вид динамики не снимает первый, а включает его в совместную структуру по ходу развертывания семантического универсума целостного текста[15]. Следовательно, различение двух разновидностей динамики стоит объяснить и в перспективе трансформаций.

[15] Вспомним концептуализацию Т. В. Цивьян рекурсивности в поэтике романа Достоевского «Подросток» (*Цивьян Т. В.* О структуре времени и пространства в романе Достоевского Подросток // Russian Literature. 1976. № 4. С. 203–255), на которую обращает особое внимание А. А. Фаустов в интерпретации повествовательной дисперсии в «Идиоте» (*Фаустов А. А.* О повествовательной дисперсии : роман Ф. М. Достоевского «Идиот» // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 6–21; см. также первый раздел главы). Цивьян понимает рекурсивность в смысле музыкального принципа развития тем, которые повторяются, чередуются друг с другом, соединяются, существуют во взаимодействии, и «перед читателем стоит задача синтезировать отдельные линии в композиционное единство». С точки зрения определения двух разновидностей динамики для нас оказывается самым важным не противопоставление принципа рекурсивности так называемому дискурсивному принципу. При дискурсивности поступательно развиваются темы «без возвращения к более ранним [их] этапам». Дискурсивность как будто бы означает не только линеарную континуальность, но в то же время и бóльшую степень дискретизации. Для выяснения функций двух разновидностей динамики в «Двойнике» Достоевского (в толковании Цивьян) необходимо обратить внимание на два момента. Во-первых, она раскрывает в тексте «Подростка» соотношение впечатления беспорядочности и в то же время скрупулезной структурированности в композиции времени и пространства. Во-вторых, в нашем контексте следует учесть утверждение Цивьян, согласно которому смысл рекуррентных структур помимо прочего состоит в том, что «заложенная в них информация касается развития изменения на уровне более высоком, нежели чисто феноменальный» (*Цивьян Т. В.* Указ. соч. С. 245–246). В заданности нашей методологии чтения мы понимаем под этим формы семиотизации, в которых заложено порождение смысла. В поэтике «Двойника» важно рассматривать рекурсивную / рекуррентную семантизацию и с той точки зрения, как она обеспечивает континуальность либо частотными и последовательными повторами (исчерпывающее деление мира), либо таким образом, что не «допускается» перечисление всех моментов повторяемости, а дискурс ограничивается повтором выбранных единиц из определенного семантического ряда. Цивьян противопоставляет дискурсивное (т.е. время нарративных событий) рекурсивному и в том отношении, как создается хронотоп мистерийного времени (Там же. С. 246).

Обратим внимание на трансформации, которые воплощают транспозиции. Транспозицией считается[16] не простое изменение значения (до варьирующейся степени), как, например, в том случае, когда определенный мотив наделяется добавочными семантическими признаками и этим изменяется его значение – обогащается новыми смыслами. При транспозиции *структура семантического определения* (т.е. его семиотизация) подвергается трансформации. Наблюдается, например, изменение в *объеме семантического контекста*, куда входит данный мотив. Такой феномен мы будем исследовать ниже, указывая на *процесс интеграции*. При рассматриваемых примерах интеграции значения переносятся на другие референты, чем и расширяется референтная зона смысла. *Совместная включенность означаемых в более крупное семантическое единство* (как мы скоро увидим на примере ресемантизациии «врагов» Голядкина в пятой главе повести) или *перенос признаков* с одного референта на другой (как это проявится в представляемом ниже соотношении фигур двух Голядкиных) касаются и иерархизированности семантических конструкций. Интеграция смыслов, их перенос в качестве семантических характеристик с одного референта на другой или в более крупное смысловое образование – или, как в случае мотива двойника, с одного текстового уровня на другой (напр.: текст – метатекст) – представляют собою такую трансформационную динамику, для которой характерна транспозиция. Далее мы обратим внимание на такую транспозиционную динамику в «Двойнике».

1.3.2. Образ двойника как сюжетная интеграция двух разновидностей динамики: рекуррентность и транспозиция

1.3.2.1. Отношение фигур двух Голядкиных – первичность и вторичность в свете взаимосвязи старых и новых знаков и референтов

Для того, чтобы выяснить природу двух смыслопорождающих начал в персонажном олицетворении двойника в плане

[16] Теоретический контекст понятия см.: *Kroó K., Torop P.* Text dynamics : renewing challenges for semiotics of literature // Sign Systems Studies. 2018. № 46. P. 143–167.

обнаруженных двух принципов динамики (устойчивых повторов и обновлений), важным вопросом представляется уяснение первичности и вторичности двух Голядкиных в семиотическом смысле (с точки зрения знакового комплекса, см.: ‘означающее – означаемое – интерпретатор’ знака).

Сюжет двойника (процесс семантизациии фигуры Голядкина-старшего) разворачивается вокруг вопроса идентификации, сводимой к дилемме: *Кто он* – вообще и более точно – *по отношению к Голядкину-старшему*? Само собой разумеется, что два Голядкина не могут совпадать, Голядкин-старший воплощает другого персонажа в условном событийном мире, что и значит, что каждая из двух фигур должна иметь собственную характеристику, определение индивидуальных свойств, несмотря на их «разительную схожесть» [113]. Онтологическую первичность имеет Голядкин-старший – он «наш герой» [113], появляющийся *первым* перед глазами читателя, который с ним начинает сравнивать «*ново*прибывшего» [146], «*ново*поступившего» второго персонажа [146, 148]. Быть Голядкиным-старшим – это и означает быть *первым*, более старым явлением во времени, с которым можно сравнивать новое явление, Голядкина-младшего. В смысле пирсовской таксономии «категория *первичности* (Firstness) обозначает "способ бытия того, что есть, как оно есть, положительным образом и безотносительно (without reference) к чему-нибудь другому" [CP 8.328[17]]»[18]. В пирсовской перспективе категорий первичности и вторичности появление двойника создает семиотические условия, при которых «наш герой», господин Голядкин, теря-

[17] Ссылки на Пирса на английском языке как внутри цитат из критических работ, так и в нашем тексте приводятся по изданиям: *Hartshorne Ch., Weiss P.* (eds.) Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 1: Principles of Philosophy. Cambridge (Massachusetts), 1960. Second Printing; *Burks A. W.* (ed.) Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 8: Reviews, Correspondence and Bibliography. Cambridge, 1958. Здесь и далее источники отмечаются как CP (Collected Papers), с указанием на том и раздел. Ср. с английским оригиналом из 8 тома CP: «Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anyhing else» (CP 8.328).

[18] *Сироткин Н. С.* Русский и немецкий авангард с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса. Материалы к теории метасемиотических систем. М., 2017. Введение, 0.3.2.1.

ет свою «первичность» когда он перестает быть в состоянии «безотносительности» («without reference»), которое можно считать бытием «самим по себе»[19]. В момент появления двойника безотносительность первичности[20] исчезает, распознается относительность второго явления к первому. Ср.: «Категория вторичности (Secondness) описывает "взаимодействие между двумя вещами, происходящее вне зависимости от любого рода <…> посредника"»[21]. «Вторичность "встречает нас в таких фактах, как Другое [meets us in such facts as Another], отношение, принуждение, действие, зависимость, независимость, отрицание, событие, реальность, результат"»[22].

В другом семиотическом плане двойники требуют толкования выяснением соотношения знака и референта. В этом духе обостряется в повести вопрос: *Кем (каким из двух персонажей) обозначается другой (кто воплощает знак и кто представляет собой референт, к которому знак относится)?* Ведь возникает дилемма: «…ничего, решительно ничего не было забыто для совершенного сходства, так что если б взять да поставить их рядом, то никто, решительно никто не взял бы на себя определить, который именно настоящий Голядкин, а который поддельный, кто старенький и кто новенький, кто оригинал и кто копия» [147]. Правда, согласно логике сюжетосложения и противопоставления *старое* / *известное vs*. *новое* / *неизвестное*,

[19] Нельзя забывать, что «само по себе» является одним из устойчивых лексических единиц в «Двойнике» – речь об этом впереди.

[20] «Peirce defines (the. – *K. K.*) feeling of firstness as "an instance of that kind of consciousness which involves no analysis, comparison or any process whatsoever <…> it has its own quality which consists of nothing else"» (*Gupta T.* Understanding Semiotics : Firstness, Secondness and Thirdness. URL: https://www.linkedin.com/pulse/understanding-semiotics-firstness-secondness-thirdness-tanvi-gupta – 15.09.2021). Ср. еще первичность как чувство «…which is of itself all that it is, however it may have been brought about; <…> an instant of that sort of element of consciousness which is all that it is positively, in itself, regardless of anything else» (*Peirce Ch. S*. CP 1.306).

[21] *Сироткин Н. С*. Указ. соч. В качестве русского текста цитируется: *Пирс Ч. С*. Принципы философии. Т. 1. СПб., 2001. Ср.: «...mutual action between two things regardless of any sort of third or medium» (*Peirce Ch. S*. CP 1.322).

[22] *Сироткин Н. С*. Указ. соч. Ср.: «The second <…> meets us in such facts as another, relation, compulsion, effect, dependence, independence, negation, occurrence, reality, result» (*Peirce Ch. S*. CP 1.358).

Голядкин-старший имеет неоспоримую первичность бытия по отношению к Голядкину-младшему и в том смысле, что последний как «новопоступающий» понимается и как *новый* комплексный *знак*, созидающий референтное отношение к *старому знаку* (через Голядкина-младшего получает смысловое определение Голядкин-старший, «наш герой»). Однозначность в смысле указанной однонаправленности все же разрушается, когда возникает идея неизвестности в том отношении, кто оригинал (первичный знак) и кто копия (вторичный знак). Такая тематизация смены перспективы выдвигает на передний план феномен взаимности: получаем ли мы характеристику «нашего героя» через его двойника, или, наоборот, фигура двойника характеризуется через Голядкина-старшего, или, идя еще дальше, они взаимно определяют друг друга в обратно симметричной реляции знака и референта – реляции, которая, таким образом, тоже удваивается? В отношении младшего персонажа к старшему как референту открывается возможность толкования в фигуре Голядкина-старшего того, что «само по себе» не было бы понятно; в то же время, не зная господина Голядкина «самого по себе» (сюжетная независимость его фигуры длится до начала пятой главы), трудно было бы понять, в каких отношениях определяется образ Голядкина-младшего чертами «нашего героя». Читатель, следовательно, вступает в такие семиотические условия, при которых возникает взаимное и, таким образом, удвоенное и динамическое отношение старой и новой фигур как комплексных знаков. Именно такая взаимосвязь подчеркивается в тематизации, согласно которой нельзя определить, кто по отношению к кому является оригиналом и в каком образе воплощается копия (речь, конечно, идет об определенности не в событийно-сюжетном, а более абстрактном семиотическом смысле).

Обострение дилеммы соотношения нового и старого знака, с точки зрения их взаимопроецированного референтного статуса, получает явное отражение в той части действия повести (в пятой главе), где описывается появление двойника и где осмысляется природа признаковости таких индивидуальных черт, которые любопытным образом связывают двух персонажей в интересной композиции повторов, – как рекуррентных, так и транспозиционных.

1.3.2.2. Транспозиция моторных деталей фигуры Голядкина-старшего

Взаимосвязь первичности и вторичности, подводящая (за счет удвоения) к двухсторонней проекции референтных статусов в соотношении двух персонажей, связана со своеобразной амбивалентностью, возникающей в событийном сюжете. Она касается топографического расположения двух героев, точнее, корреляции их пространственной динамики. Главными мотивами такого взаимоотношения оказываются *движение двойника к Голядкину* и *его движение к своему двойнику*. Признаки движения, как это выясняется уже из обилия моторных образов, на которое обратил внимание Виноградов, теснейшим образом связаны с двойственностью самого главного героя произведения Достоевского.

В начале пятой главы выделяется идея, заложенная в последнем сообщении предыдущей главы, согласно которому Голядкин «*сорвался с места*, на котором доселе *стоял, как прикованный*, и *стремглав бросился вон*, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят…» [137[23]]. Жест героя *стремглав броситься вон* продолжается в тематическом мотиве *бегство*, имеющем последовательное развитие. Сначала утверждается, что «Голядкин, вне себя, выбежал на набережную Фонтанки», затем повествователь подробно останавливается на теме способности героя бежать: «Господин Голядкин был убит, – убит вполне, в полном смысле слова, и *если сохранил в настоящую минуту способность бежать, то единственно по какому-то чуду, по чуду*, которому он сам, наконец, верить отказывался» [138]. Мотивы *убит* и *бежать* наглядно повторяют двойственность моторных реакций Голядкина (их отсутствие и наличие) из конца предыдущей главы, где изображается, как его выгоняют из дома Берендеева: сначала он, как «прикованный», стоит на своем месте, откуда наконец-то «сорвался», «стремглав» выбегая окончательно из пространства, в котором его осрамили. В продолжении этого эпизода ноябрьская петербургская погода «атакует» «*убитого* несчастиями»

[23] Мотив «стремглав броситься вон» (см. затем трансформацию: «бежал без оглядки», 139) также причисляется к компонентам интертекста, формирующегося в художественном диалоге с «Медным всадником» Пушкина (*Викторович В. А.* «Медный всадник» в творчестве Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17, № 4. С. 107–122).

Голядкина [138]. *Прикованность* с признаком неподвижности, а затем *бег стремглав* интегрируются (получая подробную тематизацию) в мотив *бежать при убитости*, а в образе врага, убивающего «нашего героя», тоже сочетаются предыдущие «враги», которые выгнали его из пространства Берендеевых, и «атакующая» его погода. Наблюдается повтор с результатом смыслового сгущения (интеграция превращает два противоположных мотива в один ансамбль – в бегстве проявляется также убитость), и параллельно с этим ресемантизируется смысл *убить* в форме *атаковать*, сопровождаясь транспонированием субъекта *врага* в субъекта *погоды*. Процесс аналогичен тому, как это происходит в случае соединения *движения* и *остановки* путем гармоничного интегрирования обоих смыслов в единый образ: «непогода» набрасывается на героя «как бы нарочно сообщась и согласясь *со всеми врагами* его отработать» [138]. *Все враги* в данном месте текста осмысляются многочисленными деталями, соположенными в качестве сил, от которых следует бежать, «спасаясь от врагов, от преследований, от града щелчков, на него занесенных, от крика встревоженных старух, от оханья и аханья женщин и от убийственных взглядов Андрея Филипповича» [138]. Подобным образом перечисляются все признаки непогоды ноябрьской ночи как врага («Ночь была ужасная, ноябрьская, – мокрая, туманная, дождливая, снежливая, чреватая флюсами, насморками, лихорадками, жабами, горячками *всех возможных родов и сортов* – одним словом, *всеми дарами* петербургского ноября» [138]). В духе подобной синтаксической композиции определения смысла (в форме подробного списка элементов, а затем приведения их в общий образ), при единицах «всеми врагами» (от которых нужно бежать) и «всеми дарами петербургского ноября», слагающихся из *всех возможных родов и сортов*, еще сильнее подчеркивается поэтический прием интеграции семантических составляющих. В ее основе лежит первичный процесс детализации путем нагромождающихся повторов, компоненты которых в итоге включаются в целостное единство (транспозиция).

Наблюдается исчерпывающее деление мира, о котором выше, при выявлении в повести Достоевского величайшей степени сегментации благодаря «регистрации всех возможных действий» (Виноградов), говорилось, что это ведет к порожде-

нию смысла в «эквивалентизирующих» процессах, в рамках *рекуррентных повторов*. Они выдвигают на передний план феномен беспризнаковости. В приведенном примере из начала пятой главы, тем не менее, содержится нагромождение деталей (семантических признаков *всех врагов*, включая атакующую погоду, заставляющих Голядкина *бежать*), при котором происходят наглядные трансформации с результатом смысловой транспозиции. Они касаются отождествления вредящих Голядкину субъектов, их характеристики, а также воплощения смыслового объема всего этого в едином образе. Сначала повторяется и видоизменяется мотив, а трансформация и транспозиция смысла завершается сгущением, интеграцией двух компонентов в один образ, см. *прикованность → убитость* (статичность); *убить → атаковать*; *враги → непогода*. В этом процессе возникает значение интеграции как инклюзивность: *убитость в бегстве*; (*не*)*погода и «все враги» вместе* / *в «согласии»* (см. еще раз отражение на уровне действия: «согласясь со всеми врагами его»). Такая динамика с транспозициями, в противоположность рекуррентной динамике под знаком статичности, наглядно и ощутимо ведет вперед процессы смыслопорождения. В этом духе фигура Голядкина наделяется новым признаком, когда описывается, как на него «и без того, убитого *несчастиями*», нападает «снег, дождь и всё то, чему даже имени не бывает, когда разыграется вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом» [138]. В единый образ, возникающий за счет транспозиций *всех врагов – всех невзгод погоды*, таким образом, входит и мотив *несчастий*, который затем перевоплощается в *гонение судьбы* [138]. Формированием окончательного этапа данной линии семантизации компоненты единого образа *враждебной Голядкину судьбы* соединяются в его собственной фигуре: «...господин Голядкин глядит теперь так, как будто *сам от себя* куда-то *спрятаться* хочет <…> желал теперь *убежать от себя самого*, но даже совсем *уничтожиться*, *не быть*, *в прах обратиться*» [139].

В русле цитированной идеи проявляется новая транспозиция, которая, в то же время, особым образом возвращает чтение к двум полюсам телесной моторной экспрессии, заложенной в противопоставлении *остановки* (*прикованность*, *убитость*) и *бега* героя. Он сам хочет уничтожиться, превратить свое бытие в состояние *не быть*, с точки зрения мотивной системности: *убить* себя, исчезнуть, остановить свое существование до крайнего пункта. Этому и соответствует его действительная физическая остановка: «Он <…> *останавливался неподвижно*, как столб, посреди тротуара; в это мгновение *он умирал*, *исчезал*;» [139]. Повторяется затем и другой полюс движения, подобно тому, как это происходит в конце четвертой главы, и как это продолжается в начале пятой: «...потом вдруг срывался как бешеный с места и бежал, бежал без оглядки, как будто спасаясь от чьей-то погони, от какого-то еще более ужасного бедствия…» [139]. Цикличность повтора двух моторных полюсов как бы дает ощущение рекуррентности: «Наконец, в истощении сил, господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки» [139].

Подводя итоги представленным до сих пор примерам внутренней конфликтности моторных образов Голядкина (в корреляции стремительного движения и полной остановки), можно прийти к выводу, что повторы систематично обладают семантической двуликостью в том смысле, что они сочетают рекуррентную и транспозиционную динамику. Рекуррентность обеспечивает связность текста, включая в него повторения эквивалентов, внушающих устойчивость признаков, при которых нагромождаются лишь многочисленные варианты инвариантных мотивов и усиливается логика их сочетания (вроде, например, соотношения конца четвертой и начала пятой глав; или вроде повторов разнонаправленных моторных жестов в процессе бегства). В то же время указанное выше семантическое сгущение / интеграция воплощает, например, такую линию трансформаций, которая транспонирует субъекта врага, отодвигая его от понятий «*всех врагов*» *человеческого происхождения* и *невзгод погоды через несчастия судьбы*, и в итоге проецируя этого субъекта на образ самого Голядкина. Он в этом процессе транспозиций незаметно наделяется новым атрибутом: убитый врагами, будучи самому себе собственным врагом, Голядкин скорее хочет уничтожиться, чем быть догнанным самим собой. В этом духе происходит трансформация: «*убитый*» *чужими людьми* (*чужой индивиду судьбой*) → *хочет по собственной воле* «*не быть*», *чтобы избегнуть встречи с самим собой*. Подобным образом начинает

выступать для героя признак *несчастий судьбы* в качестве его *собственного несчастия*. Этой последней смысловой трансфигурации субъектности «врагов» Голядкина соответствуют все подробности *тоски* героя – «*пискливый*, дребезжащий концерт» погоды, «*уныло* слыш[имые] хлест и журчание воды» [138] созвучны состоянию души Голядкина. Он одинок («Итак, один только господин Голядкин, один с своим отчаянием, трусил в это время» [138]), один как сирота. Его бегство называется «тоскливой побежкой»[24] [138], по ходу которой он достигает крайнего «отчаяния», до конца сопровождаемого *страхом* (ср. *трусость*).

Рекуррентность, устойчивый повтор внутренней конфликтности моторного образа, таким образом, систематически переписывается динамикой транспозиций, в результате чего перевоплощаются единицы повтора: интерпретируется герой в новом освещении, *он подвержен самогонению и он страстно, все интенсивнее старается освободиться от своего нового* «*я*»[25], от аномалий которого он «дошел до такого отчаяния, так был истерзан, так был измучен, до того изнемог и опал и без того уже слабыми остатками духа, что позабыл обо всем» [139]. Стремление «сам<ому> от себя куда-то прятаться», «сам<ому> от себя убежать» в целях, чтобы «не быть», достигает своей кульминационной точки в состоянии, когда из-за полного чувства отчаяния, истерзанности и измученности Голядкин впадает в «полное забвение обо всем». Мотив большой вариативности и рекурсивности «совсем уничтожиться, в прах обратиться» (умереть, погибнуть), до самого конца произведения несущий значение как *полного исчезновения*, так и *остановки*, в указанном здесь месте переходит в мотив *самозабвения* [139]. Такое перевоплощение, доводя до крайнего момента семантизацию желания

[24] О значении диспозиции *тоски* см.: *Ковач А.* Angustia : тоска у Достоевского // Russica Hungarica / под ред. Ж. Хетени, Д. Атанасова-Соколова. Budapest ; Moszkva, 2005. С. 100–125. Более подробная речь о данной проблеме в настоящей главе еще впереди.

[25] То есть от «я», действие которого приводит к тому, что героя два раза выгоняют из дома Берендеевых. Р. Б. Андерсон различает в двух Голядкиных «две когнитивные парадигмы» (*Anderson R. B.* Dostoevsky : Myths of Duality (Humanities Monograph Series 58). Gainesville, 1986. P. 14): Голядкину-старшему принадлежит желание достигнуть высшего идеального места коллективности, в то время как его двойник следует ментально принципам утилитаризма.

Голядкина «*не быть*» *в своей новой форме* (отказ новому «я» в существовании), тем не менее, оказывается поворотным моментом в развертывании сюжета героя. Именно такой поворот обозначается образом двойника. Он воплощает осложненную структуру рекуррентности и транспозиции. Ведь благодаря двойнику удваивается Голядкин как литературный персонаж (минимальная форма рекуррентности) таким образом, что черты «нашего героя» проецируются на «*ново*прибывшего», «*ново*поступившего» [146] персонажа (транспозиция). В то же время появление двойника означает момент внутреннего перевоплощения (трансформация) самого Голядкина-старшего (см. *остановку* как *самозабвение*).

Голядкин-младший в пятой главе появляется не без семантического опосредования. Фигура вводится в сюжет через призму сознания Голядкина-старшего, проходящего путь от незнания чужого человека к осознанию в нем самого себя. При этом в пространственной динамике «нашего героя» на смену *движению двойника к Голядкину в контексте гонения врагами* (*бегство от*) приходит *движение героя к своему двойнику* (*к самому себе*)[26]. Пространственный микросюжет *бегство от* → *приближение к* (*остановка*) транспонирует рекуррентную двойственность Голядкина-старшего (двойник) в такой семантический конструкт, в котором взаимоотношение двух фигур составляет осложненную интегративную конфигурацию. В ней отражается трансформация «нашего героя» в своем процессуальном развертывании. В то же время процесс интеграции смысловых единиц во все более и более крупные семантические формации вырисовывает динамику текстопорождения. С этим связано то, что фигура двойника может участвовать в самоописании текстовой эволюции повести Достоевского (двойник является мотивом текста и метатекста во всех их аспектах).

[26] Событийные рамки такого сдвига в направлении движения тематизируются как *бегство из дома Берендеева* и *вбегание в собственный* (*голядкинский*) *дом*. Это соответствует семантическому сюжету, несущему трансформацию *чужое* → *свое*. О значении данных имен в (культурно)-историческом контексте см.: *Топоров В. Н.* Еще раз об «умышленности» Достоевского // Исаков С. Г. (ред.). Finitis duodecim lustris. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982. С. 126–132. Об историческом подтексте детально см.: *Захаров В. Н.* Указ. соч. 89–95.

1.3.3. Рекуррентность и трансформации в характеристике противоречиий господина Голядкина и в осмыслении связи двух Голядкиных

Исследование В. В. Виноградова дало нам толчок к выяснению семантической устойчивости, служащей неизменной рамкой для сохранения значения, направляя внимание на двусоставность инвариантных моторных компонентов движения и остановки (сюжетный микроцикл), которые получают многообразное семантическое обрастание разными мотивными вариантами. При этом снимается установка на «триединую» моторно-экспрессивную структуру типа 'Голядкин сел–встал–сел'[27]. Сюжетный путь героя создается в ходе синтагматического развития микроциклов: *движение–остановка*$_1$ → *движение–остановка*$_2$ → *движение–остановка*$_n$. Такой ряд имеет три своеобразные черты. Во-первых, варианты двух членов как «собирательных» мотивов представляют собой богатый набор эквивалентных элементов (см. разнообразность выражения движения и остановки). Во-вторых, значение микроцикла при всей его смысловой устойчивости (см. действие повести, в котором поочередно, с большой степенью регулярности реализуются движения и остановки) постоянно перевоплощается (трансформация), а такая модификация связана с транспозициями разного вида. В-третьих, моторные экспрессии как знаки психологического, интеллектуального, социально-поведенческого облика героя уже изначально обладают множеством смысловых оттенков, а в ходе трансформационного развертывания их семантика все больше и больше осложняется.

Противоречия (внутренняя конфликтность) Голядкина, получающие метафоризацию, помимо прочего, через моторные образы, можно интерпретировать и по линии корреляции старого и нового поведения героя. Старое «я» осмысляется через признаки укоренившейся веры в мироустройство (прежде всего в социальной сфере, но смысл на дискурсивном уровне расширяется до метафизического смысла существования), идеи патернализма, дорастающей до целостного мировоззрения, – она связана не только с принятием общественного порядка, но и с концептуализацией идеальной коллективности[28]. Старая вера

[27] См.: *Виноградов В. В.* Указ. соч. С. 112.

[28] Ср.: *Anderson R. B.* Op. cit. P. 14.

мотивирует Голядкина относиться к обществу с примирением и полным доверием к «отцам», по изначальному убеждению героя, предоставляющим покровительство и заслуженное честным трудом и нравственным образом жизни вознаграждение, которые удовлетворяют общественную амбицию «не большого человека»: «Человек я маленький, <…> я маленький человек. <…> не большой человек, а маленький...» [117].

Человек с сильной амбицией, стремлением продвинуться вперед в приемлемой для него системе социальной иерархии благодаря своим натуральным заданностям характера и способностям (всегда «стараясь <…> отыскать <…> социального своего положения» [134]), разочаровывается (получают другие – «враги» – то, что он заслуживает). Осознавая недееспособность старых убеждений, он выбирает новое социальное поведение («бунт» после «смирения»): будучи человеком «сам по себе», он берет в руки свою судьбу [напр.: 115] – см. авантюру выезда на Невский проспект («Такая сумма может далеко повести человека...» [110]; приходит к Берендеевым незваным гостем, «окольным путем» [162]; отдает себя желанию нечестным путем хитрить[29]. Противоречивость в качестве столкновения старого и нового «я» Голядкина, отраженная в том числе и в плане моторной и вербальной экспрессии, таким образом, проецируется на временную ось, вычерчивающую процессуальность в изменении психологии и мышления героя, которое с первой минуты до последней обладает синхронно обоими личностными импульсами. В данном контексте определение собирательных мотивов движение–остановка можно толковать в качестве парности идей с разнообразными оттенками, как, например: в движении воплощается протест против сложившихся условий, за / ради себя («вольнодумство» [198, 129, ср. в «Бедных людях»: 53, 86]), при котором социальная амбиция сочетается с идеа-

[29] См. в работах Д. Кирая толкование нового поведения героя, воплощаемого, например, в открытой критике в адрес награжденному – вместо Голядкина? – Владимиру Семеновичу в досюжетное время («…дело-то было третьего дня у Олсуфия Ивановича…» [120]), чем и начинается противоположное обыкновенному поведение Голядкина, которое в указываемых работах называется «бунтом», в противоположность «смирению», и которое согласно интерпретации Кирая неразрывно со скандалом / скандальностью (*Кирай Д.* Указ. соч.; *Его же.* Структура романа Достоевского «Двойник» // Studia Slavica. 1970. № 11. С. 259–300).

лом блага нравственного характера, честного имени, чистой репутации, а незаслуженность общественного положения – с отсутствием моральной ценности (см. словосочетания с лексемами *благо* и *зло*; в ироническом тоне см. в противовес мотиву значительности денег, которые могут «далеко довести человека», идею «до такой-то высокой степени может благонравие довести человека!» [130]). Остановка представляет собой провал или отказ от протеста (примирение, снятие поступка, перемена намерения и т.д.), желание исчезнуть, стушеваться, трусость, страх и т.д. В другом семантическом регистре повторяется данная противоречивость – в двух основных модальностях: в ироническом ключе и с интонацией страдания – как честность vs. бесчестность, в рамках осмысления храброго / открытого и трусливого / скрывающегося поведения героя «самого по себе» или совместно со своим двойником. Двусоставность мотивировочных начал в поведении Голядкина, таким образом, не представляет собою такой устойчивости, прочности, которая воплощается в рекуррентной динамике. Импульсы к действию видоизменяются (более подробная речь об этом впереди). Внутренняя конфликтность моторной экспрессии, действия и остановки подвергаются постоянному изменению. Это влечет за собою осмысление того, что остановка как операция деконструкции (стирание результата предыдущего поступка) получает продолжение в новом движении, в котором реконструируется достоверность как бы стертого значения, следовательно, восстанавливается связность мотивировочной линии, несмотря на постоянные изменения и модификации. То, что деконструируется, реконструируется в другом смысловом аспекте (через трансформацию).

Указанная трансформационная динамика через транспозицию и интеграцию по ходу метаморфозы смысла «врагов» не просто изменяет значение субъектности врага (с результатом отождествления *враг : сам Голядкин*, т.е. герой оказывается врагом самому себе), но и включает мотив в более крупную семантическую единицу, в которой воплощается образ литературного персонажа (признак → мотив → образ героя). Соответственно этому и другие компоненты сюжета (действия общества, погоды и судьбы в роли врагов) переносятся в качестве специфических признаков на этот персонажный образ. В этом контексте возни-

кают разные семантические эквивалентности с определенными культурными моделями (ср.: Евгений из «Медного всадника», Поприщин, Ковалев или герой русского фольклора, связанный с «тридесятым царством» и т.д.). Благодаря коннотациям, дорастающим до интертекстуальной системности, фигура Голядкина локализуется на стыке природной (погода в Петербурге), общественной (социальный порядок и мотивированные им психология и правила поведения) сфер и культурных текстов (литература, фольклор, мифология, с коннотациями перспектив историографии и истории литературы / культуры). Тем самым в «Двойнике» Достоевского раскрывается переход к текстовой авторефлексивности, т.е. к метапоэтике[30].

Интеграционная транспозиция – ход от мельчайшей единицы (семантический признак) к крупной единице (метатекст) – наблюдается и в проекции образа Голядкина-старшего на его двойника. Сущность фигуры двойника состоит в том, что она интегрирует двусоставную семантическую структуру фигуры Голядкина, таким образом последовательно повторяя и тем самым подчеркивая ее своеобразие (рекуррентность, в простейшей форме на уровне действия – см.: двойник то притворяется другом Голядкина, то ведет себя как заваулированный противник, подобно тому, как Голядкин то думает, что он может решительно и открыто артикулировать свою амбицию, проявляющуюся в новой форме, включающей в себя и нечестность[31], то передумывает и хочет скорее «превратиться в прах»,

[30] О двойнике как компоненте текстового самотолкования см. *Lachmann R.* Op. cit.

[31] Семантизация *старого* и *нового* в Голядкине значительно осложняется и тем, что новое социальное поведение героя, который – действуя «*сам по себе*» третьего дня – открыто высказывается перед знатной публикой и в очередных своих протестах выступает против замарания своей репутации и амбиции (социальной чести), *в одно и то же время* подчеркнуто получает характеристику и через мотивы «*окольный путь*» и *принятие принципов нечестности*, например, ироническим тоном повествователя или фактами истории с Каролиной Ивановной и сообщением о готовности героя хитрить вместе со своим двойником. Процесс отдаления Голядкина от иллюзии, что он может быть интегральной частью гармонического (морального) целого в направлении понимания, что как часть, так и само целое дискредитированы в действительной жизни («Ни ума, ни характера, ни образования, ни чувства; везет шельмецу!», 200), т.е. изменение, которое

лишь бы не было видно нового поведения и его фатального результата). В то же время повторения *удвоения двусоставности* (видоизмененные в двойнике противоречия Голядкина-старшего, героя с одновременными намерениями хитрить вместе со своим двойником и получить защиту общества от данного лица; в обратной перспективе в первом случае Голядкин хочет получить защиту от двойника против общества, которое склонно игнорировать его честные заслуги; и т.д.) формируют такой интегративный семантический комплекс, в котором в сложной интеракции объединяются признаки двух фигур. *Взаимоотношение двух Голядкиных, следовательно, рекуррентно повторяет раздвоение «нашего» героя*. Толкование фигуры Голядкина-младшего поэтому не поддается упрощению, согласно которому в ней объективируются исключительно желание и стремление «нашего героя» освоить несвойственный ему талант двойника любой ценой обеспечить для себя успеваемость в осуществлении личных амбиций. В фигуре двойника повторяется в целом

ведет героя к новому типу поведения (с постоянным отклонением от этого нового на разных фазах пути), приобретает двоякую семантизацию. Речь идет не только о том, что образ Голядкина никогда не лишается двойственности (см. метафорическую пару движение–остановка), но и о том, что само старание реализации личностного начала по принципу «сам по себе» оказывается амбивалентным. О бунте Голядкина выясняется, что «он сам по себе, как и все». Тем самым новое как индивидуальное независимое поведение оценивается как имитация всех других. (Подробное описание трансформации рекуррентных «застывших» выражений в направлении ресемантизации *двойничества*, см. в: *Kроо К.* К вопросу семантического определения у Гоголя в свете русской литературной традиции – динамика «фигуры фикции» // Litteraria humanitas. № 15: N. V. Gogol : Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví) / J. Dohnal, I. Pospíšil (eds). Brno, 2010. P. 179–187.) Дихотомичность старого и нового на разных этапах трансформационного сюжета последовательно дифференцируется и в других аспектах осмысления связи между индивидом и коллективом: 1) появляется индивид, верующий в самоосуществление путем приобретения достойного места в честной общественной коллективности, остающийся при этом незаметным, неспособным реализовать себя в обществе → 2) нарушаются законы удовлетворения амбиции индивида в рамках идеальной общественной коллективности (конфликт между отдельными индивидами и индивидом и всем коллективом, ср. других чиновников и «всех врагов» вместе, и т.д.) → 3) проявляется индивидуальная амбиция как независимое личное стремление («я сам по себе», открытость, храбрость) – она морально оказывается амбивалентной.

комплексная структура раздвоенности господина Голядкина[32]. И даже этим не исчерпывается смысл события появления младшего Голядкина. Рекуррентность персонажного удвоения (в действии повести ритмические встречи двух литературных героев в разных эпизодах) включается в более крупное смысловое образование (интеграционная транспозиция), которое подводит к разным формам ресемантизации сюжетного пути Голядкина. При этом и «наш герой» в значительной мере изменяется по ходу событий, а его двойник остается тем же самым до последней минуты (то открыто вредит, то хитро обманывает Голядкина-старшего, вплоть до самого конца изображенных в повести событий не изменяясь по характеру и не проходя процесса какого-либо само- и миропонимания).

1.3.4. Двойники Голядкина и их эквивалентность

1.3.4.1. Двойник в смысле трансформации существования несуществующего

Тем, что Голядкин-младший рекуррентно повторяет (отражает) образ Голядкина-старшего, он является комплексным знаком *тождества* (отражение в видоизмененной форме и со своеобразным акцентом на его таланте успешности, недостаточном среди способностей господина Голядкина). С другой стороны, двойник через свою функцию быть вредителем для Голядкина значительно отличается от него, равно как разнится он от «нашего героя» и своей неизменностью (см.: двойник в качестве комплексного знака дифференциации). В этом аспекте особенно важно, что именно с появлением двойника начинается и его фигурой отмечается интенсивная метаморфоза господина Голядкина в сюжетное время. Подчеркивается как *тождество* (семантика рекуррентности, одинаковость / эквивалентность признаков – *одно то же, что другое*), так и *дифференциация* (раз-

[32] Поэтическое включение противоречия, воплощаемого в конструкте образа героя, в корреляцию более крупных структурно-семантических единиц, представляющих соотношение двух персонажей, соответствует тому, что И. Смирнов называет повтором прекращенного повтора, который неразрывно связан с явлением структурно-семантической интеграции, представляющей сдвиг от микроединиц к макроединицам текстового построения. *Смирнов И. П.* Указ. соч. С. 235–241; ср. с выражениями ученого «макроотрезки» и «микроотрезки»: Там же. С. 247.

личие признаков) в плане представленных выше трансформаций в пятой главе, что *одновременно* касается и Голядкина и его двойника. И не может случиться это по-другому, поскольку двойник представляет собой имитативную семантическую модель Голядкина. Он, гонимый своими «врагами», принадлежащими к дому Берендеева, и терпящий атаки неприятностей петербургской непогоды и несчастия судьбы, в конце концов приходит в собственный дом, к самому себе, куда должен прийти и Голядкин-младший. В нем, в чужом человеке «наш герой» распознает собственного двойника как врага и своего человека, а читатель в лице двойника увидит самого героя в форме его персонажной рекуррентности. Именно двоякость двойника – он не только враг / чужой, но и свой человек, отношение к которому вырисовывается в смене *бега от себя* на *бег за собой* с результатом, т.е. в виде трансформации, перевоплощения, – превращает и самого двойника в семантическое образование со значением преображения. Это отражается и во взаимосвязи двух фигур, проявляющейся в процессе, по ходу которого движение и остановка как чередующиеся мотивы (один следуя за другим), а также объединяющие в единство противопоставленные моторные элементы (*бегство при убитости*), превращаются во взаимопроецированное отношение *отдаления* и *приближения* двух героев. Самый значительный аспект появления двойника в изучаемом месте повести сводится к тому, что он представляется как персонажное воплощение смыслового образования рекуррентности перевоплощающегося Голядкина, т.е. как носитель рекуррентной текстовой динамики, содержащей в себе смысл транформации. Он обязан такому семантическому свойству тем парадоксальным качеством, что в процессе своего появления, по ходу первичного изображения в пятой главе, он уже трансформируется соответственно с тем, как сам Голядкин приходит к возникновению самопонимания (начало процесса, приводящего героя к «самозабвению»). Семантическое качество двойника считается парадоксальным по той причине, что начало его существования как персонажной фигуры основывается на оксюмороне: его еще нет (до пятой главы он в такой форме не существовал), а когда вычерчивается его фигура в действии, он уже пребывает в трансформации, ведь в нем отражается преобразущийся на глазах читателя Голядкин (определяемый

описанными выше семантическими операциями транспозиции и интеграции). Можно определить оксюморон как *трансформацию существования несуществующего*. В его рамках соединяются значение акта возникновения и акта преображения только что возникающего.

Следует подчеркнуть, что отражение преображения Голядкина в его двойнике, как говорилось раньше, происходит не на почве изменения характера (Голядкин-младший остается до конца действия статичным героем). Содержание оксюморона как трансформации существования несуществующего выражается в смысловой взаимосвязи двух Голядкиных в пятой главе, к концу которой Голядкин *догоняет самого себя* (реляция отдаления и сближения полностью изменяется, в моторном выражении чего равноправно «участвуют» два героя). Названный оксюморон, следовательно, выявляет изоморфизм замысла образов Голядкина и его двойника, а также и их взаимоотношения. Данный смысл служит кардинальным мотивировочным началом в повести, обеспечивая не рекуррентность и трансформацию, а рекуррентность трансформационных сдвигов.

В полном соответствии с этим возвращение Голядкина к себе (в собственный дом) со своим двойником окажется переходным. Иначе дела поворачиваются, когда двойник снова и снова покидает Голядкина. Тем не менее периодическая повторяемость такого действия совсем не стирает изменения «нашего героя» как свойство его образа, значит, определение характера не ограничивается рекуррентной повторяемостью (за счет возвращения к мышлению и поведению, свойственному ему до появления двойника, когда он просто думал, что у него враги внешние – «тоскливая побежка» героя внутренне продолжается).

1.3.4.2. Фигуры Голядкина и его врача в свете рекуррентности и транспозиции моторных признаков

Чтобы подробнее и точнее толковать процесс, каким образом господин Голядкин приводится в самантическое единство с образом своего двойника, мы обратимся ко второй главе повести. Рассмотрим там сцену, где моделирование достижения Голядкиным определенной степени самопонимания в разговоре с врачом (это и указывает на более раннее начало процесса про-

зрения героя, чем пятая глава) основывается на семантической интеграции. Важнейшим средством определения связи двух персонажей в обрисовке указанной сцены является взаимопроекция на их образы мотивов моторной экспрессии, движения и остановки, подобно тому, как это наблюдается в случае первой встречи Голядкина со своим двойником. Нельзя забывать, что визит к врачу ставит в доминантную позицию тему врагов, против которых Голядкин как пациент ищет ментальной и душевной защиты. А читатель, зная конец повести, когда Крестьян Иванович и Голядкин-младший – и все дальнейшие двойники этого последнего как социальные персоны – совместными усилиями губят господина Голядкина (в роли врагов под знаком дружеского патерналистского покровительства), на этом фоне толкует фигуру врача прежде всего в свете смыслового соотношения *друг–враг*[33]. Голядкин идет к врачу посоветоваться с ним помимо прочего о том, «как бы стал» он «мстить врагу своему, злейшему врагу» [117], и он исповедальным тоном раскрывает, что у него «есть злые враги» [118]. Заканчивается же история «нашего героя» тем, что тот же Крестьян Иванович увозит его, выступая лицом-лжедоброжелателем с дьявольскими чертами. Семантическая согласованность характеристики моторных экспрессий господина Голядкина и врача в первом описании их встречи в этом отношении создает эквивалентность с описанием первой встречи героя со своим двойником в пятой главе. Если визит к врачу действует предвещанием эквивалентной сцены появления двойника, то соотношение фигур двух Голядкиных оказывается транспозиционной проекцией соотношения фигур Голядкина и врача.

Напомним, что именно описание визита Голядкина к врачу содержит в себе выделенную Виноградовым цепочку моторных жестов: Голядкин у доктора «взял стул и сел», затем «немедленно встав <…> наконец сел окончательно» [114–115]. Указанное триединое движение, как было предложено выше, можно сегментировать и в перспективе взаимосвязи *движения* и *остановки*.

[33] О проблематике *друга* и *врага* в историко-культурном и семиотическом контексте см. в: *Фаустов А. А.* Об актантных формациях Ф. М. Достоевского : введение в тему // Универсалии русской литературы 7 : сб. статей / научные ред. А. А. Фаустов, М. Фрайзе. Воронеж, 2019. С. 155–174. См. также соответствующий раздел в следующей главе.

В этом смысле первой остановкой является сам акт, что Голядкин «сел» после того, как он «взял стул»; однако он прекратил (остановил) свое сидение тем, что «встал»; при этом подчеркивается быстрое разовое действие («немедленно встав с занятого им без приглашения места» [114]); за этим жестом следует более долгое пребывание в состоянии сидения после того, как он «решился, нимало не медля, на третью (глупость. – *К. К.*)». Если на первый взгляд не ясно, какое значение имеет такая микросегментация цепи движения, не напрасно еще раз подчеркнуть, что связность текста при условиях рекуррентности возникает в значительной мере благодаря чередованию мотивов движения и остановки, которые очень четко тематизируются в повести. В первой главе Голядкин вдруг «*остановил* карету и приказал поворотить назад, на Литейную» [113], а затем, «поднявшись на лестницу» уже в доме врача, он «остановился перед квартирою пятого нумера», а позже «остановившись, герой наш поспешил…» [114]. После этого получает тематизацию и *остановка* в речи, к тому же она характеризует Крестьяна Ивановича как раз в минуту, когда он, перебивая (останавливая в словах) своего пациента, советует ему не только *преобразовать* всю жизнь, но даже «в некотором смысле *переломить* (его. – *К. К.*) характер» [115]: «Крестьян Иванович *сильно ударил на слово "переломить" и остановился* на минуту с весьма значительным видом» [115][34]. В таком контексте тематизация остановки становится метатекстовой единицей по отношению к идеям преображения жизни, как и переломления старого характера. Мотив остановки движения при таких семантических условиях получает гораздо более просторный смысловой объем, связанный, с одной стороны, с глобальной проблемой *преображения личности Голядкина* (который сам говорит о своей неприязни к «двуличностям» [117]), а, с другой, с явлением *промежуточности во времени*. Временная идея имплицитно сообщается тем, что моторные жесты Голядкина, на момент кажущиеся «окончательными», в итоге оцениваются как переходные, чередующиеся с новыми неожиданными жестами. Это и ведет к тому, что идея оконча-

[34] Подобным образом останавливается в речи и Голядкин, выделяя из ее потока определенные моменты / «пункты»: «Крестьян Иванович! – начал опять господин Голядкин тихим, но многозначащим голосом, отчасти в торжественном роде и *останавливаясь на каждом пункте*» [117].

тельности и конца постоянно релятивизируется. Голядкин сел «окончательно» [115] (после того, как уже первый раз сел, встал, а затем опять сел), но эта «окончательность» скоро нарушается, когда в той же главе «наш герой» неожиданно опять встает. Сначала он говорит «привстав с места», а позднее, когда становится ясно, что в нем «произошла какая-то странная *перемена*», отраженная в активных движениях, жестах лица («Серые глаза его как-то странно блеснули, губы его задрожали, все мускулы, *все черты лица его заходили, задвигались*»), сообщается, что, «последовав первому *движению* своему и *остановив* руку Крестьяна Ивановича, господин Голядкин стоял теперь *неподвижно*» [118]. Привставший Голядкин здесь уже стоит неподвижно, в то время как отсутствие движений в его позиции, в которой он даже останавливает жест своего партнера по разговору, скрывает в себе действие метаморфозы, странную «перемену», сказывающуюся в оживлении всех черт лица. В остальной части детализируется старание Крестьяна Ивановича посадить Голядкина на место после того, как уже «разрешилось и второе движение господина Голядкина. Губы его затряслись, подбородок запрыгал, и герой наш заплакал совсем неожиданно», при этом он «не мог и слова сказать». Описание словесной реакции врача слагается из целого ряда подробностей: «– Полноте, успокойтесь, садитесь! – проговорил он наконец, *стараясь посадить* господина Голядкина в кресло <…> *Садитесь, садитесь*, – продолжал Крестьян Иванович, *усаживая* господина Голядкина окончательно в кресло. Господин Голядкин *уселся наконец*» [118]. Окончательность присаживания и состояния сидения релятивизируется подобным же способом, когда Голядкин вдруг опять встает («сказал наконец господин Голядкин, с обиженным видом вставая со стула»), а Крестьян Иванович опять пробует успокоить «нашего героя», «еще раз усаживая его на место» [118].

Как свидетельствует указанный материал, художественная детализация развивает те же мотивы сидения (остановки / статичного состояния) и движения (оживления / разовых проявлений динамики) с установкой, прежде всего, на рекуррентность (те же мотивы повторяются снова и снова, как бы без конца – всякая надежда на окончательность постоянно разрушается). Эти повторы создают связность текста, когда, например, распознается та же реляция движения и остановки в конце четвертой

главы, которая – как было уже подробно изложено – воспроизводится в начале пятой главы, где динамика и статика моторных образов персонажа описывают его «тоскливую побежку» от врагов. В то же время процесс семантизации уже в сцене у врача превосходит простую динамику рекуррентности, т.е. той беспризнаковой «зигзагообразности», о которой говорит В. В. Виноградов. Рекуррентные повторы корреляции мотивов движения и остановки семантизируют, с одной стороны, промежуточность во времени, т.е. возникает именно противопоставленное рекуррентным повторам значение: Голядкин *пребывает в каком-то процессе*, снимающем возможность совпадения начал и концов. В тесной связи с идеей процессуальности создается и смысл «преображения» / «перемены» героя. С тем, что тема сидения получает акцент как мотив «изменения привычек», «коренного преобразования жизни» и «переломления характера», понимаемого как личность, соотносится совет «*дома сидеть не годится* <...> вам *дома сидеть* никак невозможно» и «во всяком случае *бутылки врагом не бывать*» [115]. Многократный ход смены сидения и вставания (сюжет присаживания – сидения – вставания – стояния) Голядкина, сопровождаемый выражением его пребывания в процессе перемены / перехода из одного в другое состояние, снимает предметное значение слов врача не сидеть дома и не быть врагом бутылки, лишний раз интегрируя мотивы *врага* и моторных экспрессий в проблематику поворота / перевоплощения героя.

В рекуррентных, как бы без изменения чередующихся мотивах, в ходе их развертывания как целостного ряда повторов читатель распознает постоянные модификации значения. Смысловое транспонирование выдвигает на передний план постепенность преображения Голядкина и его пребывание на преходящих этапах изменения – это само по себе противоречит предположению, что он статичный, не изменяющийся литературный персонаж. А то, как разыгрываются смысловые транспозиции, влияет и на определение топографических признаков Голядкина и врача, снимая однозначность пространственного атрибута последнего, поставленного над Голядкиным, судьбой которого он управляет, давая своему пациенту медицинские наставления («вам нужно предписаний держаться»; «Крестьян Иванович <…> устремил инспектор-

ский, вопросительный взгляд на господина Голядкина» [115]; «Крестьян Иванович, слушая его, смотрел вниз с весьма неприятной гримасой в лице» [116]; ср. с тем, как врач следит за Голядкиным из окна [122]). Признаки *сидения и стояния* / *вставания* получают взаимную проекцию в динамическом взаимоотношении пространственного положения двух персонажей. В подробно растолкованном выше эпизоде постоянных изменений позиции Голядкина можно наблюдать, как характерные для Голядкина моторные признаки неожиданно наносятся на образ Крестьяна Ивановича. Данное явление происходит в двух направлениях.

Во-первых, врач и пациент как бы интегрируются в единый образ моторных признаков: «Наконец Крестьян Иванович встал, придерживаясь немного за лацкан вицмундира господина Голядкина. Несколько секунд *стояли они* таким образом *оба, неподвижно* и не сводя глаз друг с друга» [118]. Добавим, что сами слова Голядкина соответствуют такому единению двух фигур: «Не стараюсь унизить тех, которые, может быть, нас с вами почище…, то есть, я хочу сказать, *нас с ними*, Крестьян Иванович, я не хотел сказать *с вами*» [117]. Транспозиция, таким образом, напоминает смысловую интеграцию, которая появляется затем в начале пятой главы. Она связана там с появлением двойника Голядкина в контексте семантизации смены субъектности: *все враги → невзгоды погоды → несчастия судьбы → Голядкин сам → двойник Голядкина*. В этом свете фигура Крестьяна Ивановича приобретает свои контуры как двойник Голядкина, а обратно-симметрические свойства подчеркивают лишь внутренние противоречия «нашего героя».

Во-вторых, видоизменения мотивов движения и статического состояния – сидения / стояния / остановки – в конце четвертой и в начале пятой глав, где появляется прикованность, а затем убитость в качестве вариантов недвижения, предвещаются именно здесь, в сцене с врачом, и в том аспекте, что они выделяют также тему видения: «Немного озадаченный, Крестьян Иванович на мгновение будто *прирос к своему креслу* и, потерявшись, *смотрел во все глаза* господину Голядкину, который *таким же образом смотрел* на него» [118]. Предвещание действует и в направлении трансформации в пятой главе, вырисовывающейся соответственно тому, как в сцене с врачом происходит

взаимная проекция моторных признаков двух персонажей в ее динамике (смена признаков). По аналогичному принципу развивается смена топографического положения Голядкина и его двойника. При этом в пятой главе еще более рельефно выходит на передний план феномен видения.

1.3.4.3. Промежуточность двойника и Голядкина в процессе двусоставных интеграций

Семантика двойничества, образующегося в структуре указанных эквивалентностей (реляции *Голядкин* / *его врач* – *Голядкин* / *его двойник*), слагается из следующих элементов: 1) два литературных персонажа противопоставлены во многих аспектах (например, по простой тематизации – врач дает наставления, предписания, которых Голядкину нужно придерживаться; ср.: имплицитное социальное пространство *над* vs. *под*; ср. как управляет судьбой Голядкина его двойник, которому он по сути дела подчиняется); 2) в то же время они связываются путем взаимной проекции признаков *движения–остановки* (стояние – сидение – вставание – присаживание – см.: чередование / смену этих признаков). Названные атрибуты включают две фигуры в единый семантический образ (транспозиция : интеграция); 3) в данном контексте порождается метавыражение одинаковости: *мы с вами* – ему противопоставляется выражение *мы с ними*, чем и подчеркивается двоякость, внутренняя конфликтность идентичности за счет различения тождества и дифференциации.

В этом смысле можно сказать, что появление двойника в пятой главе, – благодаря транспозициям, отсылающим к параллелям во второй главе, – показывает «нашего героя» на новом промежуточном этапе процесса, в котором он доходит до самосознания, а в тексте сказываются формы моделирования самоидентификации внутренне противоречивого персонажа. Связный текстуальный континуум рекуррентных (но видоизменяющихся) образований вырисовывает в качестве главного вопроса идентификацию субъектности. Противопоставленность *я vs. враги* в рамках семантических транспозиций перерастает в проблему соотношения *я со всеми врагами*, включающими и его самого (*сам себе враг*), что подразумевает толкование двойничества в направлении *я* : *вы* / *они* : *все мои враги*. Тема врагов и

враждебности подчеркивает внутреннюю конфликтность героя, который неспособен быть в гармонии, в ладу с самим собой. Если он противоречив, то, естественно, и его двойники будут внутренне противоречивыми, из чего следует, что и событийно-сюжетная модель (действие, которое разыгрывается между старшим и младшим Голядкиными) должна основываться на противоречиях. Явным отражением этого будет чередование отношения Голядкина к своему двойнику – дружба и враждебность; доверие, желание совместно хитрить и стремление к борьбе с ним; а с другой стороны, лицемерие двойника и проявление в настоящем виде; и т.д. Все это восходит к внутренней конфликтности «нашего героя», который, принимая данные общественные условия в ритме наглядной пульсации своих мотиваций, все же желает удовлетворить свое чувство человеческого достоинства и приобрести заслуженную общественную репутацию благодаря честному труду, но в то же время и старается освоить завидный талант идти «окольным путем». «Врагом» в этом духе можно тогда считать и внутреннюю «враждебность» противопоставленных мотивировочных принципов в отношении психологических и социальных рамок существования, – такая конфликтность не стирается до конца биографического изображения Голядкина (рекуррентность). Но хотя и такой тип расколотости сохраняется до самой последней минуты, в тексте вырисовывается семантический образ героя, с которым читатель встречается на все новых и новых этапах его самоосознания, а в рамках дискурсивной целостности повести возникает последовательность транспозиций, которые ответственны за постоянное нарастание и обогащение эквивалентных смысловых линий (трансформация).

В этом процессе *двойничество* получает свое определение как смысловая формация, характеризующаяся семантическими ходами *двусоставной интеграции*. Она сводится к сгущению, перевоплощению в единый образ, в самой типичной форме, двух основных противоположных компонентов с их вариативными разновидностями – см.: *убитость в бегстве* (собирательный образ статики и динамики со всеми признаками-вариантами данных мотивов); *все враги вместе* (борющиеся человеческие силы и элементы непогоды и т.д. в «согласии»); я и вы в смысле совместной действенности идей «*нас с вами*» и «*нас с ними*»;

старание завоевать (не)заслуженную общественную репутацию одновременно честным трудом и нечестной хитростью; пространственные позиции (метафоризированные в том числе и как общественный статус) *над* и *под*; и т.д. Эти семантические конструкты затем складываются в более крупные образования, воплощающие литературного персонажа или отвлеченные мотивы, как, например, погоду в пятой главе. Порождаются, следовательно, интегративные образования, которые соединяют воедино противопоставленные или варьирующиеся компоненты с установкой на метафоризацию, взаимно повторящие и отражающие друг друга в композиции инклюзивности. Исходное двойничество моделируется как двуличностность господина Голядкина, который страдает от этого (он «истерзан») и проходит путь «тоскливой побежки» от самого себя (определение душевного состояния расколотости по ходу сюжетной траектории Голядкина обогащается вплоть до подробной семантизации стыда), изображенной на разных фазах освоения форм самоидентификации, по ходу которой он приходит к самому себе в смысле собственной личности. Значение самоопределения героя, однако, существенно превышается дискурсивными информациями, которые возникают и синтезируются в сложных процессах смысловых транспозиций. Они одновременно обеспечивают связность текста и трансформации, которые продвигают вперед семантизацию.

1.3.5. Продолжение «тоскливой побежки» Голядкина

Вернемся к описанию «тоскливой побежки» Голядкина от себя. Попытаемся толковать далее появление двойника, обратившись к тому моменту описания, где метафоризируется моторный признак *остановка* как *смерть* / (само)*убитость*, – герой «останавливался неподвижно, как столб, посреди тротуара» и «в это мгновение он умирал, исчезал» [139] (ср.: желание «уничтожиться, не быть, в прах обратиться» [139]). При повторе остановки приходит состояние, когда он «позабыл обо всем: и об Измайловском мосте, и о Шестилавочной улице, и о настоящем своем...» [139]. Такому полному (само)забвению предшествует другой тип игнорирования действительности: Голядкин «не внимал ничему окружающему, не понимал ничего, что вокруг него делается, и смотрел так, как будто бы для него

не существовало на самом деле ни неприятностей ненастной ночи, ни долгого пути, ни дождя, ни снега, ни ветра, ни всей крутой непогоды» [138]. Отсутствие внимания и понимания равнозначно *несуществованию* окружающего мира для персонажа из-за чувствительного (ощущение) и интеллектуального (осязание и осознание) дефицита восприятия, который ведет к переживанию «все равно» (тематический маркер беспризнаковости). Беспризнаковость, так тесно связанная с идеей *несуществования*, при котором никакая единица действительности не имеет индивидуальных черт, соотносится с идеей *законченности* (невозможности изменения, перетворения уже сложившейся определенности): «...дело сделано, кончено, решение скреплено и подписано; что ж ему?..» [138] – ср. с тем, как Голядкин должен бы понимать не то, что уже «сделано», а то, «что вокруг него делается» [133], и это последнее требует иного типа видения, чем когда он «смотрел так, как будто бы для него не существовало на самом деле ни <…> ни <…> ни <…> ни <…> ни <…> ни…» [139]. Он пока не обладает новым образом видения, подводящим его к отождествлению *существования* как *действительного / живого существования*, благодаря нахождению индивидуальных признаков элементов действительности – речь идет опять о проблеме идентификации, а в более узком смысле – о возможности для познаваемого объекта быть тождественным индивидуально и только самому себе и не всему другому (т.е. не всё равно, а всё дифференцировано).

Смысл законченности («дело сделано, кончено, решение скреплено и подписано») опять релятивизируется моментальностью оживления («Вдруг... вдруг он вздрогнул всем телом» [139]), которое на этот раз расширяется за счет тематизации видения. Исчезновение звуковых впечатлений и игнорирование осязания предметов и собственных чувств наглядно меняются выходом на передний план темы визуального восприятия мира. Важную роль в этом играет сообщение о второй остановке героя: «…пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки» [139]. Черная вода Фонтанки уже в начале главы является составляющей непогоды, и черным будет двойник, которого во второй раз уже успеет разглядеть Голядкин: «Перед ним <…> *чернелся* какой-то быстро приближавшийся к нему человечек. <… >. Господин Голядкин уже мог даже совсем *разглядеть* своего

нового запоздалого товарища, – *разглядел*…» [141] (здесь отмечается осознание тождества: «...это был тот самый знакомый ему пешеход, которого он…»). При первой встрече прохожий быстро исчезает в «снежной метелице» [140], утихают его шаги и напрасно пытается Голядкин «глядеть ему вслед» [141] (ср.: «быстро потом обернулся назад, вслед прохожему» [140]), хотя и он четко осознает его присутствие и черты его фигуры. После первой такой встречи, стараясь «вовсе ни о чем не думать», Голядкин «*даже и глаза*, наконец, *закрыл* с сею целью», тем не менее звуки, связанные с новым приходом того же человека, скоро заставляют его снова открыть глаза.

Процесс распознания Голядкиным своего двойника помимо смен соотношения моторной динамики двух фигур обозначается расширением и углублением зрения, благодаря чему героем приобретается способность разглядеть объект. Второй процесс начинается именно с метафоризации черной воды Фонтанки как собственной крови Голядкина в контексте его временного самозабвения / умирания (на фоне метафоризированной идеи самоубийства – ср.: «превратиться в прах»). После визуального проникновения в *черную реку* – пространство, куда глядя, Голядкин исчезает в акте самозабвения (мифологическая временная смерть перед перерождением), – герой распознает самого себя в черной фигуре прохожего. Проникая в глубь черной воды Фонтанки пристальным взором[35], в духе параллелизма Голядкин аналитическим взглядом рассматривает (ср.: «разглядеть») самого себя вместо «бега от себя». Вода под Голядкиным в метафорическом плане тесно связана с бездной, которая в конце четвертой главы открывается, когда он споткнулся: «...ему казалось, что он

[35] Ср. с мифопоэтической семантизацией в «Преступлении и наказании», в тексте которого В. Н. Топоров подчеркивает идею понимания слухом: «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.* Не случайно, что обычно герои ПН слушают что, а смотрят как…». *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 205. Тем не менее осознание истины и приобретение самопонимания через сновидения имеет тоже неоспоримое значение в романе.

падает в бездну» [137]. Мотив бездны там появляется в контексте смысла беспризнаковости одинаковых, неразбираемых акустических элементов, из которых трудно извлечь истинный толк, потому что «всё» (на уровне языка: каждый из перечисленных элементов) находится в позиции однорангового соположения без индивидуализации: «Смятение было ужасное; *всё спрашивало, всё кричало, всё рассуждало*» [137]. Всё одинаково, нет разницы между спрашиванием, кричанием и рассуждением, а такая одинаковость характеризуется «смятением», с этим будет семантически связана метелица в изображении непогоды в пятой главе («Прохожий быстро исчезал в снежной метелице» [140]). Мотивная цепочка *бездна (с мутной водой) – смятение – невозможность разобрать слухом и зрением толк / смысл, отсутствие ясной интерпретации* (феномен беспризнаковости, воплощающий бестолковое существование, бытие без смысла), следовательно, в трансформационном виде воспроизводится в мотиве черной, мутной[36] воды Фонтанки, в которую «наш герой» «пристально стал смотреть» с чувством, что ему «*всё равно*» [139] (одинаковость / беспризнаковость и в данном контексте лишает мир *существования* через индивидуальность; несуществование – это в то же время законченность, сделанность также в смысле остановки / прекращения вместо процесса, в котором мир «делается»). Тематизация «всё равно» прерывается знаком оживления остановившегося Голядкина («он вздрогнул всем телом»: прекращается / останавливается здесь само состояние остановки) – из смерти вырастает жизнь; из статичности – динамика, чем и начинается процесс искания взглядом прохожего и проявление аудитивных мотивов уже самого Гоядкина (проблематизация его способности высказаться словами в процессе толкования). Распознавая того самого «знакомого ему пешехода», Голядкин не только «разглядел» его, но «и вскрикнул от изумления и ужаса». Герой, раньше наделявший неартикулированными звуковыми эффектами (в поэтике Достоевского см.: безобразное слово, у которого пока нет образа[37]) и

[36] Ср. *метель – мятеж – смятение* в этимологическом плане: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. М., 1986–87. Т. 3. С. 31.

[37] Ср. в этом контексте толкование «Преступления и наказания» и «Вечного мужа» в книге: *Кроо К.* «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С. 211–226.

взглядом, выражающим недоумение, своих врагов («спасаясь от врагов <…>, от крика встревоженных старух, от оханья и аханья женщин и от убийственных взглядов Андрея Филипповича» [138]), на новом этапе своего пути сам является источником звуковой реакции, хотя и ограничивается пока криком.

Остановка (бездна, ритуальная смерть / самоубийство) и оживление (продолжение пути Голядкина к самому себе) встраиваются в тот процесс трансформации смотрения и видения, по ходу которого, в определенный момент, «Господин Голядкин *уже мог даже совсем разглядеть* своего нового запоздалого товарища, – *разглядел*» [141]. Отождествление незнакомца сопровождается действием, в котором «у несчастного *нет* <…> *силы* <…> отвесть свои глаза от зияющей пропасти» (→ «погибель» [142]). Данное сосредоточивание полностью соответствует тому (рекурентность с транспозицией), как во второй главе развертывается сюжет направления зрения на один пункт; два героя взаимно устремляют взгляды друг на друга. И в этом состоит причина, что они объединяются в общем единстве (в двойничестве). Здесь можно подумать о переходе от рассеянности взгляда в смысле неопределенности визуального объекта к устремленности на конкретный, зафиксированный объект, которым Голядкин и Крестьян Иванович оказываются друг для друга. Голядкин сначала «…с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел <…> на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение…» [117]. Он ждет реакции врача, смотрение которого в данном месте получает общее определение функции взгляда как ориентации на зрение («он обратился весь в зрение»). После этого Крестьян Иванович будет смотреть «во все глаза господину Голядкину» [118], таким взглядом, который интегрирует двух персонажей в один ансамбль. Такое единение свершается в тематизации визуального образа в выражении «не сводя глаз друг с друга» [118].

Процесс переноса аудитивных мотивов на образ Голядкина следует интерпретировать и в контексте озвучивания природы («Ветер выл в опустелых улицах, <…> тощие фонари набережной <…> в свою очередь вторили его завываниям тоненьким, пронзительным скрипом, что составляло бесконечный, пискливый, дребезжащий концерт, знакомый каждому петербургскому жителю» [138]). В это звуковое пространство встраивается шум

шагов незнакомца: «Вдруг, сквозь завывания ветра и шум непогоды, до слуха его долетел опять шум чьих-то весьма недалеких шагов» [141]. А то, что Голядкин узнает слышанием и видением как непосредственным вторжением в пространство – «фонари скрипели еще пронзительнее прежнего, и ветер, казалось, еще плачевнее, еще жалостнее затягивал тоскливую песню свою…» [140], – переносится на его образ в качестве атрибута: жалостная тоскливая песня погоды рифмуется с его тоской, воплощенной в его «тоскливой побежке». В герое возникает «новое ощущение» как «странное чувство», которое переименовывается как «странная, темная тоска» [ср. 140]. Двойник тем самым перевоплощается в аудитивный (плачевная песня) и визуальный образ нового ощущения героя, которое он сам пытается понять (ср.: «сам не понимая, что говорит» [140])[38].

В данном месте повести Достоевского преображение Голядкина, моделированное в образе «двойника» помимо прочего в русле процесса выяснения визуальной и аудитивной четкости и разборчивости мира и самого себя в направлении порождения и понимания собственного слова, – с точки зрения будущего потенциала литературного персонажа, которому может предстоять полное преображение, – определяется как «новое ощущение». Оно «отозвалось во всем существе господина Голядкина» [140]. В контексте целостного творчества писателя выясняется, что *изменение во всем существе* невозможно одним актом. Как в «Двойнике» Голядкину предстоит многократно попадать в ту же дилемму «зигзагодействия» (хотя и постоянно модифицированного), так и художественное моделирование перевоплощений «во всем существе» субъекта понимания требует многократного творческого акта обозначения в разных проявлениях и разнообразных контекстах. Соответственно этому и *тоскливая*, *плачевная песня*, которую поет ветер в душе Голядкина, оказывается «неотвязчивой»

[38] Осмысляемая здесь тоска, в качестве элегического ощущения, предсказывающего будущее порождение «нового слова», полностью соответствует той диспозиции души, которую А. Ковач оценивает как выражение творческой готовности (в том числе и вдохновения) при такой репрезентации в тексте, которая «уже соотносит ощущаемый аспект объекта с актом ощущения субъекта». Ученый толкует прозрение в свете указанного соображения, которое должно появиться «на уровне языка самопонимания» (*Ковач А.* Указ. соч. С. 109).

(«и ветер, казалось, еще плачевнее, еще жалостнее затягивал тоскливую песню свою, словно неотвязчивый нищий, вымаливающий медный грош на свое пропитание. “Эх, эх! да что ж это со мною такое?” – повторил опять господин Голядкин…» [140])[39].

Музыкальность природы в ее связи с описанной выше семантической моделью диспозиции *тоски* Голядкина и элегической лирической интонации самого прозаического текста не просто вкладывается в системность аудитивных мотивов, но акцентирует там жанровообразующий принцип «поэмогенности» прозаической повести – «петербургской поэмы» Достоевского[40].

[39] Имея в виду целостное творчество Достоевского как дискурсивное пространство, отметим, что «неотвязчивый» звук соотносится с мотивом из «Записок из подполья», где подпольного человека толкает к писанию повести «По поводу мокрого снега» помимо прочего надежда освободиться от неприятного воспоминания, характеризованного через тему музыкального мотива, «который не хочет отвязаться»: «Припомнилось оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. А между тем надобно от него отвязаться. Таких воспоминаний у меня сотни; но по временам из сотни выдается одно какое-нибудь и давит. Я почему-то верю, что если я его запишу, то оно и отвяжется. Отчего ж не испробовать?» [123]. Диспозиция тоски в метелице в пятой главе «Двойника» может быть интерпретирована предвещанием того этапа творческого писания повести, который предоставлен герою «Записок из подполья». Много нитей самым непосредственным образом ведут от «Двойника» к «Запискам из подполья». Необходимо отметить такой атрибут подпольного человека, как *мышь*, подробно разработанный во второй главе «Записок…», см., напр.: «мышь в действии» или: «Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь немедленно погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость» [5, 104]. Хотя событийный контекст и эмоциональный фон совершенно другие в текстовых местах «Двойника», где появляется мотив *мыши*, проецированный на образ Голядкина, эти моменты предвещают тематизацию *подполья* – вспомним снова в начале повести уже указанную тему «мышиной щелочки», куда Голядкин желает спрятаться «вместе с каретой» [127], и возвращение данного мотива в конце сюжета [224].

[40] См. само выражение в исследованиях А. Ковача и детальное толкование данного жанрового начала в «Мертвых душах», в романе-поэме Гоголя: *Ковач А.* К вопросам метапоэтики Гоголя (Смысловой масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора») // Slavica Tergestina. European Slavic Studies Journal. 2019/II, Vol. 23. P. 64–128.

1.3.6. *Двойничество* с точки зрения рекуррентности интра- и интерпараллелизмов

1.3.6.1. Абстрактный подход

В итоге можно установить, что встреча с двойником – важный компонент трансформационной динамики, обнаруживаемый в явной эквивалентности со второй главой, – основывается на повторяемости моторных признаков, мотивов смотрения / видения и звуковых реакций двух пар взаимопроецированных фигур (Крестьян Иванович – господин Голядкин; два Голядкина). Парные фигуры включаются в семантическое образование двойничества, которое как интегративное единство *удваивает двойственность* самого Голядкина (его старое и новое «я») в видоизмененной форме (и врач и Голядкин-младший появляются как друг и враг, удваивая внутреннюю конфликтность «нашего героя» и его внешние знаки). Удваивание (семантический образ двойничества) в повести несет на себе то свойство семиотической определенности, которое Игорь Смирнов называет «повтором прекращенного повтора»[41]. В прозаическом тексте Достоевского повтор прекращения повтора (переход от внутреннего к внешнему параллелизму) развертывается как многоступенчатый процесс, в котором транспозиция оказывается многократной, что и обеспечивает процессуальную иерархизацию семантических компонентов и самого порождения текста.

Представим в более абстрактном виде материал изучаемых примеров. Компоненты внутренней конфликтности Голядкина (на уровне семантических признаков: *движение* и *остановка*), функционирующие как члены минимальной структуры исходного внутреннего параллелизма, прекращаются в структуре рекуррентности, которая благодаря повторяемости сегментирует микроциклы, создавая параллельность между ними в ряду рекуррентных повторений (см. повторяемость жестов движения и остановки в разных формах). Такой новый интрапараллелизм в рекуррентном синтагматическом ряду со своей стороны тоже прекращается тем, что превращается в интерпараллелизм, когда происходит обмен семантическими признаками между фигурами персонажей (врач, двойник). Эти смены повторяют структуру внутренней конфликтности самого Голядкина.

[41] См.: *Смирнов И. П.* Указ. соч. См. сказанное выше.

В то же время на смену старому приходит очередное явление интерпареллелизма (эквивалентность динамики признаковой семантики, возникающей между второй и пятой главами), когда сама интегративная структура *врач–Голядкин* повторяется в новой структурно-семантической единице, объединяющей фигуры двух Голядкиных. Новый интерпараллелизм всегда обозначает конец / прекращение интрапараллелизма, который раньше появлялся на более низком уровне интегративной иерархизированности. (В то же время, конечно, семантическая континуальность, связность текста обеспечивается сохранением в памяти семантики прекращенного повтора.) На глазах читателя происходит возникновение иерархии интеграций, которая ведет семантизацию от признаковой конфликтности (противоречия моторных атрибутов Голядкина) до самоописания текста (метатекстовый уровень, на котором произведение Достоевского определяется как самая комплексная система интегративной иерархизованности, включающая в себя совокупность переходов от внутренних к внешним параллелизмам).

Моторная экспрессия в формировании фигуры Голядкина, следовательно, принадлежит не просто к стилистическому арсеналу характеристики речи, поведения, психологии, мышления и морального облика главного героя. Моторные выражения действуют в функции центральной микроструктуры двойничества, заключающей в себе то противоречие, которое получает процессуальное развертывание в повести Достоевского в ходе возникновения семиотической иерархизированности текста. Иерархизация порождается в цепи очередных структурных интеграций, составляющих формы семантизации двойничества, от признаковости образа героя до авторефлексивности произведения Достоевского.

В этом последнем проблемном контексте также следует определять вопрос разновидностей текстовой динамики в повести «Двойник». С этой точки зрения две разновидности динамики можно связать с функцией *повтора → прекращения повтора → повтора прекращенного повтора* в указанной выше концептуализации.

Прекращение, с семиотической точки зрения, осуществляет ресемиотизацию путем интеграции, воплощая такую транспозицию, которая влияет на семантическую иерархию мотивов

в тексте. Транспозиционная динамика, таким образом, всегда связана с трансформацией значения (либо на одном и том же уровне в смысле перевоплощения означаемого, – см., например, мотив врага, – либо между уровнями, в сдвиге структурно-семантических величин, например, в сдвиге от толкования мотива в рамках одного персонажного образа к его толкованию в рамках связи двух персонажей и т.д.). Рекуррентность под знаком статичности (повторяемость, внушающая неизменность, устойчивость смысла) в системе семантической иерархизации, которая проводится разными формами интеграции (в процессе ресемиотизации), отмечает пределы структурного уровня повторов и его семантического объема. Рекуррентность под знаком статичности, таким образом, обозначает единицы, повторения которых в определенные моменты процесса иерархизации прекращаются.

1.3.6.2. Некоторые конкретные мотивы параллелизмов

Возьмем простое доказательство сказанному на языке изображенных событий. Голядкин и хочет храбро войти в дом Берендеева (смелость / бунт / иллюзия возможности / новое поведение), и боится попасть туда. Такое противоречие будет многократно повторяться под знаком неизменности Голядкина до конца повести, когда он даже за несколько минут до его отправки в сумасшедший дом надеется на верность своего двойника (иллюзия). Многосоставный интрапараллелизм (рекуррентность под знаком статичности) указывает на устойчивость и глубокую «закоренелость» психологических, этических и мировоззренческих мотиваций «нашего героя». В то же время именно такая сильная, как бы не обновляющаяся повторяемость (динамика под знаком статичности) отмечает структурно-семантический предел транспозиции (транформационно-транспозиционной динамики) – рекуррентность / устойчивость функционирует как сигнал нового смыслопорождения. Порождение нового смысла в последней главе повести связано с тем, что повторяются ключевые мотивы, которые отсылают к возникновению эквивалентности между фигурами Крестьяна Ивановича и Голядкина-младшего в семантическом единстве двойничества.

Укажем лишь выборочно на мотивы, вступающие в параллелизм в последней главе повести прежде всего с описанием появления двойника в пятой главе. Самое главное – тематизация *незнакомого* и *знакомого* в ходе трансформации. Приход человека, которого, видимо, все «ожидали» («чего-то действительно ожидали» [227]), включая Голядкина («знал все заранее и давно уже предчувствовал что-то подобное» [227]), по свидетельству нарративного слова все же считается «неожиданным» («Тут случилось совсем неожиданное обстоятельство» [227]). Оксюморон *неожиданность ожидаемого*, связанный с тем, что реальное представляет собой не полное совпадение с предположенным, а лишь «что-то подобное» (т.е. степень распознаваемости тождества проявляет дифференциацию), теснейшим образом сочетается с тематизацией, в соответствии с которой пришелец называется «незнакомцем», но одновременно сообщается, что Голядкин «эту фигуру очень хорошо знал» [227]. Самое сильное впечатление от «незнакомца» (слово повторяется еще три раза), приближающегося к нему, как в свое время навстречу ему шел двойник, Голядкин получает от черного цвета, упоминание которого также повторяется: «Незнакомец был <…> в черном фраке <…> и одаренный густыми, весьма черными бакенбардами», подобно тому, как в пятой главе «чернелся какой-то быстро приближавшийся к нему человечек» [141]. Таким же образом выделяется взгляд незнакомца – первое, что заставляет Голядкина оледенеть от ужаса (ср. с мотивами-эквивалентами: «Ноги его приросли к земле» [227]; замирание души и прекращение звуковой реакции: «Крик замер в его стесненной груди» [227]; варианты остановки в пятой главе и отсутствия óбразного слова). Подчеркивание смотрения / видения происходит и вне упоминания взгляда, через мотив *вида*. Он действует имплицитно: облик незнакомца внушает дьявольские ассоциации[42]. Эксплицитно же мотив фигурирует в объяснении известности облика незнакомца: «Он ее

[42] См.: «…недоставало только сигарки во рту для дальнейшего сходства…» [227]. Ср. с тематизацией вида дьявола в «Выстреле» Пушкина: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рту, придавали ему вид настоящего дьявола» (*Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 6: Художественная проза. URL: https://ruslit.traumlibrary.net/book/pushkin-pss10-06/pushkin-pss10-06.html#s003002). В то же время описание остается в рамках логики параллелизма по отношению к первому оформлению внешнего облика врача, где также фигурирует информация, что он «курил сигару» [114].

(фигуру. – *К. К.*) видел, очень часто видал, еще сегодня видел…» [227]. Подчеркивание здесь вида и видения дает новую реализацию смысловому акценту на мотиве зрения из описания сцены у врача: «...он обратился весь в зрение» [117], – читатель там первый, здесь последний раз имеет возможность следить за встречей врача с пациентом.

В итоге изображение появления Крестьяна Ивановича в конце повести активизирует все ключевые мотивы первой встречи Голядкина со своим двойником, среди них именно такие, которые устанавливают параллель между релевантным поэтическим материалом пятой и второй глав, в результате чего формируется идея двойничества в отношении связи двух фигур, врача и Голядкина-младшего. Это – мотивы (мотивный ансамбль) *знакомый – незнакомый*, *ожидание, смотрение / видение, моторная экспрессия* (*движение – остановка*), *звуковые реакции либо образным словом, либо его отсутствием*. Суть параллелизмов, разумеется, заключается не в статичном проведении эквивалентностей указанных единиц. Речь идет об аналогичных семантических сюжетных линиях (см. процессы смыслопорождения, основывающиеся на центральной роли данной единицы), которые разворачиваются вокруг обнаруженных мотивов. Самым значительным семантическим событием (семантический сюжет) является трансформация по линии незнакомого – знакомого, которая включает в себя (интеграция) все остальные перечисленные выше мотивы.

1.3.7. Еще раз о двойничестве как единстве тождества и дифференциации

Продолжим толкование конца повести. Рассматриваемая трансформация, как мы уже видели, исходит из оксюморона *знакомый для Голядкина незнакомец*, неразрывного с родственным оксюморонным мотивом *неожиданность ожидаемого*. С одной стороны, мы встречаемся с простым процессом распознания: Голядкин, догадавшись, что он имеет дело с кем-то, кого он хорошо знает и часто видит, постепенно распознает это лицо, ему знакомое. Однако такой простой замысел в данном событийном контексте не имеет существенного смысла, так как Голядкину немедленно раскрывают, что он видит перед собой своего знакомого врача: «– Это, это Крестьян Иванович Рутеншпиц,

доктор медицины и хирургии, ваш давнишний знакомец, Яков Петрович! – защебетал чей-то противный голос под самым ухом господина Голядкина» [228]. Сообщает о знакомом лице, конечно, двойник Голядкина, но то же сведение будет повторно передано герою толпой, которая находится также в ожидании («молчание длилось; чего-то действительно ожидали»; ср.: «обставшей их кругом и устремившейся в ожидании толпы» [227]) и не только устремляет глаза на Голядкина, но и по сути дела сопровождает его сзади (ассоциация с преследованием / гонением: двойник «пошел вперед» и «все, что ни было в зале, ринулось вслед за ним»[43]). Члены этой толпы тоже «начинали повторять за господином Голядкиным: "...что это ничего; что не бойтесь, Яков Петрович, что это ведь старинный друг и знакомец ваш, Крестьян Иванович Рутеншпиц..."» [228]. Итак, единственная информация, что Голядкин распознает лицо, которое пришло к нему, сама по себе имеет мало значительности, ведь герою предоставляют непосредственно точное сведение об этом. Значение сюжета распознания состоит совсем в другом, – не в узнавании персонажа, а в его переименовании по новому признаку: «Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..» [229]. Освоение этой способности по-новому атрибутировать доктора можно определить как прозрение героя, порождающее мысль: он ужасный Крестьян Иванович. Новое название отличает референт от того, который был известен Голядкину ранее. Этим оправдывается событийная реалия, в которую «наш герой» попадает в последней главе повести, где знакомый человек считается незнакомым. На самом деле, *незнакомство / неизвестность* декодируется в контексте идеи творческого переименования. Указывается невозможность механически повторять старую связь между означаемым и означающим (прежний Крестьян Иванович и его имя). Данный знак уже отжил себя: порожден-

[43] Напомним здесь сюжетный фон преследования врагами в пятой главе. В этом духе будут сопровождать карету еще «враги», которые по сути дела «уносят» Голядкина: «Пронзительные, неистовые крики всех врагов его покатились ему вслед в виде напутствия. Некоторое время еще мелькали кое-какие лица кругом кареты, уносившей господина Голядкина» [229].

ный им семиозис не подходит для толкования и описания мира и обозначения самопонимания (для Голядкина тот же человек уже не прежний, а ужасный новый).

Поэтика повести дает ключ к объяснению прозрения Голядкина в рамках транспозиций, в том числе и смен нарративных точек зрения. *Ужас*, *страх*, *трусость* как блок эквивалентов – не новый элемент в характеристике психологического и интеллектуального облика Голядкина, он доминантно относится к семантизации врагов (см., например: «Смятение было ужасное…» [137]; «Ночь была ужасная, ноябрьская…» [138]; «спасаясь от чьей-то погони, от какого-то еще более ужасного бедствия...» [139]; сюда принадлежат и все выражения замирания / «остановки» души Голядкина). Если ранее «ужас» представляет словоупотребление в дистанцированной от точки зрения Голядкина речи повествователя (когда рассказчик выступает внешним наблюдателем), то наделение фигуры Крестьяна Ивановича прилагательным «ужасный» в последней главе повести выделяется уже как продукт внутренней речи самого Голядкина. Самоописание приводится в такой форме, что в речи героя известная для читателя семантизация «врагов» (пятая глава) транспонируется в сознание и семиотическую компетентность самого героя. Этим литературный персонаж «догоняет» читателя в его толковании и в том отношении, что через новый атрибут он сам раскрывает суть параллели между Крестьяном Ивановичем (который при встрече оказывается ужасным) и двойником (который в свое время тоже вызвал у него страх). Раньше эквивалентность соотношения родственных мотивов двух фигур во второй и пятой главах, под знаком идеи двойничества, не была обнаружена Голядкиным. И в изучаемом месте не осуществляется эксплицитное тематическое сближение двух фигур как двойников в словах Голядкина. Транспонирование выражения эквивалентности между ними в речь Голядкина в форме Erlebte Rede все же подчеркивается тем, что происходит смысловое расширение. Оно проявляется в толковании ужасного через тему адского (в читательских ассоциациях с дьявольским): «Вдруг он обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза»[44] [229]. Не «прежний»,

[44] См. характеристику выделенной черты глаз без определения в них черт адского во второй главе: «Доктор медицины и хирургии, Крестьян

а «другой» Крестьян Иванович, таким образом, оказывается носителем адской радости (внутренняя точка зрения героя, опосредованная повествователем), и этим он опять перекликается с фигурой Голядкина-младшего и переменяющимися в пятой главе субъектами врагов «нашего героя». В этом отношении любопытно, что в оценке ночной прогулки Голядкина в начале шестой главы говорится об «адск[ой] злобе врагов» [144] в таком контексте, в котором предвещается мотив *не прежний*, *а другой*: «Да и, наконец, господин Голядкин уже давным-давно знал, что у них там что-то приготовляется, что у них там есть кто-то другой» ([144]; отражение внутренней точки зрения Голядкина). *Адский кто-то другой* в этом свете принадлежит к моделированию двойника в пятой главе. В этих рамках *кто-то другой враг* как носитель адского и «адская злоба» *множества (всех) врагов* (см. там многократную трансформацию субъектности врагов) также перекликаются. Эксплицитная тематизация мысли Голядкина в последней главе повести, согласно которому Крестьян Иванович принадлежит к его врагам (читатель уже давно знает это на основе параллелизмов второй и пятой глав), транспонирует более ранний замысел эквивалентностей в элемент сознания Голядкина в виде его прозрения. Смысл транспозиции усиливается и другим приемом. «Адская злоба» врагов [144, гл. 5] и «злые» враги» [гл. 2, 118] семантически соединяются и по этимологической линии смыслов *злоба–злой*, а *адское* и *зло* составляют такое единство, которое подчеркивается многократной отмеченностью злого качества как врагов, так и конкретно двойника – см.: «зловредный» [226], «зловещее в лице» [227], «зловещая радость» [228], «злорадственный» [228] – в семантическом ряду, кульминационным моментом которого является блеск зловещей адской радости в глазах Крестьяна Ивановича [см.: 229] в качестве знака его ужасности. Такое расширение смысла сложившейся мотивной цепочки *враг – злоба – зло – ад* представляет собой не просто семантический перенос: здесь действует транспозиционная динамика между прямой речью

Иванович Рутеншпиц, весьма здоровый, хотя уже и пожилой человек, одаренный густыми седеющими бровями и бакенбардами, выразительным, сверкающим взглядом, которым одним, по-видимому, прогонял все болезни, и, наконец, значительным орденом…» [114]. (Сверкание глаз и лечение взглядом, конечно, придает мистические ассоциации фигуре.)

героя и повествовательным дискурсом несобственно-прямой речи. Во второй главе Голядкин говорит о своих «злых врагах», но во множестве случаев в мотиве *зло* звучит точка зрения героя, опосредствованная повествователем. Тем заметнее перевод адского признака зла, совместно характеризующего двойника и врача, в прямую речь самого Голядкина. Происходит транспозиция, которая разоблачает (дешифрует) включенность двух фигур в единство (интеграция) благодаря такой семантической перекодировке (см.: «ужасный») в этом новом единстве, которая проявляется в новом индивидуальном слове героя.

В этой перспективе следует вернуться к мотиву *ожидания*, который как будто бы связывает толпу (как множество, см.: все) и Голядкина как индивида, ведь оба – толпа и Голядкин – в ожидании чего-то. Однако толпа – с принадлежащим к ней Голядкиным-младшим – способна лишь репродуцировать уже известные имя и титул врача. Она повторяет то, что было зафиксировано уже во второй главе: имя Крестьяна Ивановича Рутеншпица, перед дверью которого останавливается Голядкин в конце первой главы, видя, что на ней «помещена была красивая медная дощечка с надписью: *Крестьян Иванович Рутеншпиц, доктор медицины и хирургии*». [114]. Точно так, хотя и с инверсией, название врача воспроизводится еще во второй главе («Доктор медицины и хирургии, Крестьян Иванович Рутеншпиц» [114]), а дословно приводится, сопровождаясь мотивом знакомца, в изучаемом здесь месте повести («– Это, это Крестьян Иванович Рутеншпиц, доктор медицины и хирургии, ваш давнишний знакомец, Яков Петрович!» [228]). В последнем буквальном повторе имени кроется (обманное) заклятие против страха перед старым другом и знакомцем: «...не бойтесь, Яков Петрович, <…> это ведь старинный друг и знакомец ваш, Крестьян Иванович Рутеншпиц...» [228]. В плане семантики определение «старинный друг и знакомец» исключает атрибут страха / ужаса. В ожидании толпы, таким образом, семантизируется возвращение «старинного». «Давнишний знакомец» воплощает *известное без изменения*, как видно, и на уровне лексического выражения: имя Крестьяна Ивановича Рутеншпица приводится без модификации. Новое и старое слово показывают полное тождество, они совпадают, ведь при повторном элементе не появляется новый, дифференциальный признак. В противовес такой преемственности приходит новое название «ужасный Крестьян Иванович» как дифференцирование. Оно возвращает чтение к оксюморону *неожиданность ожидаемого*. В новом названии заложен смысл несовпадения / расхождения, т.е. прекращения старого известного. Чтобы растолковать данное прекращение, следует учесть, однако, ожидаемое старое. Здесь мы стоим у истоков семантизации двойника. Или, если двигаться с другого конца, получаем метатематизацию сути семантической интеграции двойственности *одинаковости* и *дифференциации* (определение двойничества в произведении Достоевского).

В плане сюжета действует центральное инвариантное мотивное соотношение: *близкий мне друг – далекий от меня враг*. Семантически стирается односоставность буквального повтора (повтор одного члена из двух взаимопроецированных компонентов). Снимается аутентичность толкования дословности и идеи «точь-в-точь»: «Все глядели на Олсуфия Ивановича, очевидно ожидая чего-то не совсем обыкновенного <…> чего-то действительно ожидали. “Точь-в-точь как в семье какой-нибудь, при отъезде кого-нибудь в дальний путь; стоит только встать да помолиться теперь”, – подумал герой наш» [227]. Ожидание, следовательно, все же должно быть *ожиданием чего-то не совсем обыкновенного*. Это означает снятие возможности *существовать «точь-в-точь»*. Предположенный отъезд переписывается как отправка Голядкина адскими врагами. А чувство *точь-в-точь* как в семье оказывается симулякром. «Встать да помолиться теперь» не дается в «семье», в которой Крестьян Иванович, «с значительным крестом на шее» [227], оказывается адской / дьявольской фигурой, как и проваливается надежда примириться («“Это мирить нас хотят”, – подумал герой наш и с умилением протянул свою руку господину Голядкину-младшему» [227]).

1.3.8. Динамика как форма семиотизации – прозрение героя и читателя

Вся сцена отправки Голядкина в сумасшедший дом строится со смысловой установкой на динамику *тождества и нарушения тождества дифференцированием*. Наблюдается это вплоть до мельчайших деталей: «Герой с умилением протянул свою руку господину Голядкину-младшему; потом, протянул к нему

свою голову. То же сделал и другой господин Голядкин» [227]. Процесс динамизации начинается с удвоения жеста: протянул свою руку другому, потом протянул и голову; затем следует тематизация: «то же сделал и другой», – одно и другое подчеркнуто фигурируют в эквивалентной позиции, сочетаясь в единстве (*одно то же, что другое*): рука и голова одинаково протягиваются, и Голядкин-младший ведет себя в роли «другого» таким же образом, как его старший товарищ. Тогда вдруг начинают перечисляться нарушающие гармоническое единство элементы, которые заканчиваются «иудиным поцелуем». Аналогия по принципу *тождества «точь-в-точь»* аннулируется. Тематизируются два типа ожидания: в одном имплитно заложено соответствие между предположением и его реализацией. В контексте «точь-в-точь», однако, «случилось что-то давно ожидаемое» при нарративном предположении одновременного «ожиданиия чего-то не совсем обыкновенного». *Ожидаемость необыкновенного* и *приход неожиданного* семантически перевоплощаются в смысл прозрения «нашего героя».

Всё это на уровне событийности происходит – уже который раз – в рамках рекуррентности при повторе выражения желания героя помириться («Это мирить нас хотят»). Итак, читатель безусловно никак не может покинуть хорошо известную, неизменно повторяющуюся психологическую и моторную схему образа Голядкина (бороться – мириться; бунт, т.е. новое поведение – отказ от бунта, т.е. принятие старого). Однако рекуррентность служит лишь фоном, на котором становится заметной смена семантических перспектив. Она сначала удваивается, затем при семиотических условиях сохранения устойчивых рамок смыслопорождения (рекуррентность под знаком статичности) разыгрывается нарушение повторов «точь-в-точь». Вместо них возникают перевоплощения, смены смыслов, семантические переносы, транспозиции. Ключевая форма транспозиции в повести «Двойник» осуществляется путем интеграции. Минимальной ее единицей является смысловое образование двойничества. Но оно само проходит трансформацию по ходу динамики транспозиций.

Такой семиотической логике перевоплощений смысла двойничества произведение Достоевского объязано тем, что в конце изображенных событий господин Голядкин, несмотря на

устойчивость его иллюзорной надежды примириться с врагами, становится способным сформулировать индивидуальным своим словом новое утверждение о мире и себе. В «ужасном Крестьяне Ивановиче» воплощается новое слово Голядкина: герой теперь проявляет способность отличить *известное* от *неизвестного*, *то* от *другого*, *прежнее* от *нового*, *референт* от его *двойника*. К концу повести «наш герой» выходит из тупика семиотической некомпетентности в области толкования признаковости референта.

В то же время и читатель лишний раз убеждается, что в пути по текстовому маршруту его сопровождали два Голядкина и в ходе этого раскрылись те формы интеграционных транспозиций, благодаря которым художественное произведение стало семантически многогранным и структурно многослойным, многоуровневым семиотическим пространством. В повести Достоевского двойничество хранит в себе семантизацию взаимной проекции тождества и различия, – в том числе и в плане текстовой авторефлексии. Такая взаимосвязанность (интеракция) скрывает в себе начало, которое действует «геном сюжета»[45] как в смысле изображенных событий и характеристики литературного персонажа, так и в смысле развертывания метатекстового самопонимания литературного произведения. Обе функции двойничества как интегративного семантического образования, воплощающего транспозицию, создаются в русле постоянной взаимосвязи двух разновидностей динамики – рекуррентной под знаком статичности и транспозиционной, представляющей семантические трансформации. Единство проявлений двух форм динамики, порождающих процессы семиотизации, основывается на установке определения знака в аспектах его индивидуальной, обновляющейся или рекуррентной признаковой характеристики.

[45] *Лотман Ю. М.* Символ – «ген сюжета» // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 115–145.

ГЛАВА 2.
ВОКРУГ ИДЕИ ЦЕЛОГО: ЧАСТЬ – СЕРЕДИНА, ЕДИНСТВО – АСИММЕТРИЯ

2.1. АКТАНТНЫЕ ФОРМАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

2.1.1. Об актантных формациях Достоевского: введение в тему

Отправным пунктом для предлагаемых разысканий послужат черновые наброски к переработке повести «Двойник» (1846), к которым мы уже обращались в первой главе. В этих набросках пунктирно вырисовывается крайне любопытная нарративно-семиотическая констелляция, отчасти вырастающая из самой повести (и других ранних произведений писателя), отчасти прокладывающая пути к позднейшему творчеству Достоевского. Она включает в себя четыре основные фигуры (которые, скажем об этом сразу, сами по себе являются вполне универсальными, причем не только для русской культуры): двойничество, дружество, отцовство и гражданство.

Такого рода фигуры мы будем называть актантными формациями, а их субъектные воплощения в тексте – актантами (с некоторой оглядкой на известный термин *Л.* Теньера, взятый затем на вооружение и переосмысленный А.-Ж. Греймасом)[1].

[1] Ср. дальнейшие истолкования термина: *Ubersfeld A.* Reading theatre / Translated by F. Collins. Toronto ; Buffalo ; London, 1995. P. 32–71; *Herman D.* Existentialist Roots of Narrative Actants // Studies in 20th Century Literature. 2000. Vol. 24. Iss. 2. P. 257–269.

Актантные формации в нашем понимании – это устойчивые семиотические сценарии, которые задают логику текстуализации антропологических и социологических моделей, свойственных тем или иным культурам или отдельным авторам, и которые тем самым определяют правила порождения и соотнесения актантов. В свою очередь, актанты – это предусматриваемые такими моделями общие позиции, которые занимают в литературном тексте живые существа или субстанции, выступающие в качестве действующих лиц или объектов рефлексии. К примеру, двойничество предполагает наличие двух актантов – субъекта-двойника и субъекта-подлинника, набор историй с их участием, особую предметную и тропологическую аранжировку и др. При этом все актантные формации, с точки зрения их субъектной развертки, отличаются, судя по всему, дуальным характером и строятся как бы от Другого к Я. Различным формациям соответствуют различные модусы реализации Другого: если Другой – мой двойник, то Я – подлинник; если Другой – мой отец, то Я – сын; и т.д.

Итак, на рубеже 50–60-х гг. Достоевский задумывает переделку «Двойника», причем черновые наброски свидетельствуют о том, что она должна была быть достаточно радикальной. В итоге, как известно, замысел этот не был осуществлен, и в 1866 году повесть была переиздана без какой-либо принципиальной переработки. Можно строить разнообразные психологические догадки, почему Достоевский оставил свои планы, но сохранившиеся наброски – не просто эпизод превратной творческой истории произведения. Подобные «посттексты» – еще и плод явной (а чаще – неявной) самоинтерпретации, рефлексии автора над тем, что было некогда создано и находится в процессе пересоздания.

С этой точки зрения в материалах к переработке «Двойника» много откровенно неожиданного. Начнем с того, что в повести должна была появиться сюжетная линия, связанная с Петрашевским. В черновиках произведений Достоевского (как давно было замечено)[2] имена собственные реальных лиц – отнюдь не имена будущих персонажей и даже не имена прототипов как таковых, а прежде всего знаки (зачастую

[2] См.: *Čyževśkyj D.* Goljadkin – Stavrogin bei Dostojevskij // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1930. Vol. 7, № 3/4. S. 358–362.

резко оценочные) определенных идеологических формаций. В случае Петрашевского подразумевается, естественно, социализм / коммунизм, и самое любопытное, что в соответствующем духе в набросках описываются как раз отношения двух Голядкиных. Главное слово здесь – «стадность». За пределами набросков оно встречается у Достоевского пять раз, и в четырех из них напрямую стыкуется с критикой социализма. К примеру, в записных книжках 1863–1864 гг. мы можем прочитать: «Социализм основан на неуважении к человечеству (стадность)…» [20, 177]; в записной тетради 1875–1876 гг. – «Уничтожение личности, переход в стадность. Коммунизм» [24, 180]; а в материалах к «Бесам» (1870) в разделе, посвященном «принципам Нечаева», сказано следующее (от лица героя): «Тут надо, главное, изменить природу человека физически. Тут вполне надо, чтоб переменилась личность на стадность уже непосредственно...» [11, 271] (запомним этот мотив перерождения человека).

В посттексте «Двойника» одна из сквозных идей – зависимость старшего Голядкина от младшего, и об этой капитуляции героя перед коварством двойника дважды говорится так: «Удивление г-на Голядкина, но он соглашается из романтизма[3] и из восторга стадности»; «…но по стадности молчит» [1, 432, 434]. При этом в самой повести, в одном из страшных снов Голядкина мы обнаруживаем своего рода эмблематическую картину возникновения стадности, фантасмагорическую материализацию этого качества. Герою приснится, что с каждым его шагом выскакивало

> …по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращенностию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей[4], тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных… [1, 187].

А завершается эта картина иронической виньеткой (которая к 60-м годам обрела политико-автобиографический подтекст): когда «совершенно подобные» заполонят весь Петербург, полицейский вынужден будет их арестовать и посадить в будку. Двойничество оказывается у Достоевского проявлением и как бы элементарной структурой стадности, вызывающей, в свою очередь, стойкие ассоциации с коммунизмом.

Таков, однако, лишь ближайший смысловой срез двойничества в посттексте повести (и в ней самой). Как правило, двойники в литературе враждебны друг другу[5] или, если сформулировать это шире, друг другу асимметричны, что можно было бы выразить с помощью утверждения: я – не двойник моего двойника. Даже в том случае (который отчасти реализуется и в повести Достоевского), когда двойник пытается убедить всех, что оригинал в действительности является его копией, делает он это из вполне определенных соображений – обернуть асимметрию в свою пользу и занять место настоящего «Я». Но в «Двойнике» ситуация более запутанная, а в набросках к его переработке неоднозначность эта будет акцентирована еще сильнее. Когда Голядкин впервые увидит двойника у себя в квартире, тот будет ему улыбаться и «дружески» кивать. А в посттексте повести намечается сюжетная линия, в которой у двойника с самого начала роль и вовсе не того, кто просто – из необходимости – хочет заручиться на время «покровительством» героя, но инициатора лишенного непосредственной корысти сближения: «Г-н Голядкин-младший сходится со старшим» [11, 432]. И хотя развитие событий обнаруживает, что Голядкин-младший – «ложный друг» (словосочетание, несколько раз повторяющееся в повести), чье дружелюбие – лишь бесстыдная тактическая уловка для пущего посрамления и окончательного уничтожения стар-

[3] Не вдаваясь сейчас в анализ достаточно противоречивой семантики «романтизма» у Достоевского, заметим лишь, что в первую очередь он соотносится с чем-то наивным, восторженным, фантастическим, умозрительным («кабинетным»). Как «кабинетную» систему Достоевский в следственном деле характеризует и теорию Фурье; «кабинетным» там же назван интерес к ней Петрашевского [18, 133, 134]. Да и в набросках к «Двойнику» за несколько строк до цитированного места мы находим такой лексико-тематический ряд: «Младший романтизирует и завлекает в романтизм старшего. Доходит чуть не до маниловских генералов» [1, 432]. «Двойник» цитируется по поздней редакции, хотя приводимые фрагменты, как правило, дословно совпадают с текстом 1846 года.

[4] То есть – как *стадо гусей*, если воспользоваться другим стандартным для русского языка выражением.

[5] Двойникам и двойничеству в литературе и искусстве (особенно в киноискусстве) посвящено, начиная с классической работы О. Ранка, огромное количество исследований. См. об этом в первой главе.

шего Голядкина, это использование «дружеской» топики весьма симптоматично.

На самом деле, иногда (как, к примеру, в романе Жан-Поля «Зибенкэз», возможно, известном Достоевскому[6]) двойники оказываются друзьями[7], то есть такими субъектами, отношения между которыми взаимны, симметричны: я – друг моего друга. (Можно сказать, что двойническая асимметрия при этом нейтрализуется.) И господин Голядкин, несмотря на чувство страха и тоски, вызванное появлением двойника, и даже на очевидные козни со стороны своего «ложного друга», снова и снова поступает так, как если бы он верил в реальность подобного благоприятного сценария. Так, во время второй встречи с двойником у себя дома герой предложит младшему Голядкину (после двух выпитых стаканов пунша) заключить настоящий дружеский пакт: «…мы с тобой, Яков Петрович, сойдемся <…> будем жить, как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им...» [1, 157]. А затем герой и вовсе скажет своему двойнику: «…ты, Яша, поселись у меня на время или навсегда поселись» [1, 158]. Приглашение будет принято со словами (пересказанными повествователем) «…под дружеским кровом мягко спать и на голом полу…» [1, 158] и т.д. Так что вся ситуация выглядит как прямое воплощение разделяемого еще Аристотелем убеждения, что друзья должны проводить время вместе и жить сообща[8].

[6] Не раз отмечалось, что в «Братьях Карамазовых» есть отзвуки «Речи мертвого Христа…» – вставного текста из «Зибенкэза» (ср.: *Пономарева Г. Б.* Достоевский и Жан-Поль Рихтер // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. 1978. Т. 37, № 6. С. 497–506). В качестве косвенного аргумента в пользу знакомства Достоевского с романом можно было бы сослаться на лексику. У Жан-Поля для наименования двойника используется слово «das Ebenbild» (т.е., в том числе, «подобие», «копия»), а в «Двойнике» для той же цели употребляется, как мы уже видели, необычное словосочетание – «совершенно подобный». Еще об одной возможной перекличке мы скажем далее.

[7] Ср. интересный философский анализ феномена дружбы: *Kamper D.* Von wegen. München, 1998. S. 92–101.

[8] Эта заповедь была памятна русской литературе. Так, Обломов предавался мечтам о «…маленькой колонии друзей, которые поселятся в деревеньках и фермах, в пятнадцати или двадцати верстах вокруг его деревни,

«Дружеский» подтекст улавливается даже в инфернальной концовке повести. Когда карета будет увозить несчастного господина Голядкина в небытие, его двойник долго будет сопровождать ее: «…бежал он с довольным видом, подпрыгивая то с одной, то с другой стороны экипажа; иногда же, схватившись за рамку окна и повиснув на ней, просовывал в окно свою голову и, в знак прощания, посылал господину Голядкину поцелуйчики…» [1, 229]. Сцена эта легко может быть спроецирована, к примеру, на эпизод расставания друзей в начале радищевского «Дневника одной недели» (изданный в 1811 году, он мог быть знаком Достоевскому, которого фигура Радищева интересовала). Рассказчик, живущий со своими друзьями под общим кровом и затем на протяжении всего повествования описывающий муки существования в опустевшем доме, изображает разлуку так: «Уехали они, уехали друзья души моей <...>. Я в след за отдаляющеюся каретою устремлял падающие против воли моей к земле взоры. Быстро вертящиеся колеса тащили меня своим вихрем в след за собою, – для чего, для чего я с ними не поехал?..»[9]. Визуальное – воображаемое – устремление радищевского рассказчика вслед за уезжающими друзьями материализуется у Достоевского с иронически-издевательской буквальностью. И за этим кроется очевидная разность аффективных мотивировок: рассказчиком в дневнике движет скорбь расставания с друзьями, а младшим Голядкиным – довольство, желание как бы окончательно удостовериться в устранении конкурента.

Тем не менее, наличие такой пусть и искаженной, но «дружеской» перспективы позволяет прочитать повесть как историю о неудавшейся дружбе. Причем фиаско этой истории предопределяется не только злокозненностью двойника. Со времен Аристотеля одним из главных законов дружбы почиталось ее

как попеременно будут каждый день съезжаться друг к другу в гости…» (*Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 77). Разумеется, если иметь в виду повести о бедных чиновниках, то нельзя забывать о культурно-бытовой стороне дела – о том, что квартиры нередко снимались такими чиновниками вскладчину (любопытно, что мотив этот не зафиксирован в известных работах В. В. Виноградова и А. Г. Цейтлина). Поэтому точнее здесь следовало бы говорить об особой семиотической, литературной огласовке распространенной социальной практики.

[9] *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. : в 3 т. М. ; Л., 1938. Т. 1. С. 139.

бескорыстие[10], возможное только между добродетельными людьми, желающими друзьям блага ради них самих, а не из соображений удовольствия или пользы. Между тем планы дружеской жизни, которые строит герой повести, от такого бескорыстия, как мы видели, далеки, и уже это их подрывает. Но конечная причина неуспеха в ином. Предлагая своему гостю хитрить и интриговать против «них», герой на минуту забывает о своих подозрениях, что явление двойника – решающая часть заговора его (господина Голядкина) «врагов»: он «…уже давным-давно знал, что у них там что-то приготовляется, что у них там есть кто-то другой» [1, 144]. Больше того, герой с самого начала, как будто подыгрывая «им», пытается сделаться другим, чем он есть, и симуляционно, маскарадно преображает свое существование (заказывает новые сапоги, нанимает карету, облачает Петрушку в ливрею и т.д.). И такое желание не быть собой, словно провоцирующее возникновение двойника, вновь возвращает нас – по контрасту – к идее дружбы.

В «Евдемовой этике» Аристотель рассуждает о том, что порочный человек не может быть по-настоящему другом ни для себя, ни для кого бы то ни было, поскольку «…не бывает един, в нем всегда толпа и на дню он без конца иной и податлив лепке и переплавке»[11]. Поэтому вполне можно было бы сказать, что «ложный друг» – своего рода наказание господину Голядкину за его несовпадение с самим собой. Но в повести этот «друг» именно двойник, клон героя. Если у Аристотеля недобродетельный человек всегда иной себе, то герой Достоевского не просто лишен внутреннего единства: стремясь стать другим, он себя удваивает, и только. В этом смысле сон о двойниках-гусях – еще и аллегория неспособности героя к подлинному изменению. А предваряет сон столь же эмблематическая сцена в третьей главе повести. Обзаведясь фальшивыми свидетельствами богатства и знатности, господин Голядкин «…разменял всю свою крупную бумагу на мелкую, и хотя потерял на промене, но

[10] В русской литературе дружба стала модной темой в конце XVIII века, а затем этот интерес унаследовала и романтическая эпоха. Детальный обзор «дружеских» текстов первого из этих периодов см.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. II. С. 167–180.

[11] *Аристотель*. Евдемова этика. М., 2005. С. 263.

<…> бумажник его значительно потолстел, что, по-видимому, доставило ему крайнее удовольствие» [1, 122]. Знаковая плоть денег на глазах разрастается, а их стоимостная величина остается прежней (и даже слегка теряет в размере[12]). Принцип здесь тот же, что и в случае с двойниками-гусями: умножение не влечет за собой перехода в иное качество. Господину Голядкину не удается ни сохранить тождество с самим собой, ни действительно преобразиться. И столкновение героя с копией, которая замещает его и под конец сживает со света, – ответ на эту двойную неудачу, обрекающую на провал эвентуальную «дружескую» историю.

«Дружеская» перспектива в повести (и особенно в ее посттексте) помимо этического имеет и социальное измерение, о котором по другому поводу мы уже начинали говорить. В свое время В. Л. Комарович заметил[13], что в речевом кругозоре героев юного Достоевского можно уловить рефлексы социалистического утопизма, с его идеалом всеобщего братства людей. Но крайне любопытно, что этот идеал накладывается здесь на «дружескую» изотопию[14]. Когда Вася Шумков – герой «Слабого сердца» (1848) – рассказывает своему другу (с которым они сообща снимают квартиру) о скорой женитьбе, то будущее рисуется ему так: «Аркаша, Аркаша! голубчик ты мой! будем жить вместе. Нет! я с тобой ни за что не расстанусь» [2, 19]. И это, очевидно, в равной степени может быть прочитано и в «утопическом», и в «дружеском» ключе. То же наложение (только в меньшей степени) можно усмотреть в «Двойнике». Отношения двух Голядкиных не зря сопровождает «братская» фразеология: «…вот что, брат Яша! Любя тебя, братски любя тебя, говорю» [1, 158] и т.п. Конечно, ее ближайшая семанти-

[12] О природе уменьшений-усечений в повести см. детальнее: *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 197–198.

[13] См.: *Комарович В. Л.* Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 36.

[14] В программном фрагменте «Путешествия в Икарию» Э. Кабе мы находим такую характеристику жизни при «режиме общности»: «Все граждане – друзья и братья, все не только счастливы, но и одинаково счастливы» (*Adams F.* (*Cabet É.*) Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie. Paris, 1840. P. 178). И этот дублет «друзья и братья» («amis et frères») вообще достаточно часто встречается во французской словесности после 1789 года. Братство здесь – что-то вроде превосходной степени дружества.

ка вполне прозрачна (герои одинаковы настолько, насколько могут быть одинаковы только братья, близнецы) и далека от «утопического» круга смыслов, да и дружеская диада в повести не предполагает – даже при самом счастливом повороте событий – расширения до масштаба микрофаланстера. Однако в «Двойнике» есть особая сюжетно-тематическая диспозиция, которая получает усиленную огласовку в набросках к переделке текста и может быть соотнесена с социалистическими умозрениями, на чем мы и остановимся чуть детальнее.

В повести Голядкин-старший исповедует самые что ни на есть патерналистские представления о власти (периодически восставая против нее[15]). И событийно они обретают форму искания героем защиты и милости у начальственных лиц, которым регулярно присваивается «отцовский» статус. На балу господин Голядкин попытается было прибегнуть к покровительству Олсуфия Ивановича: «…благодетель мой с незапамятных времен, заменивший мне в некотором роде отца…» [1, 136]. А затем, с появлением двойника, этот «отцовский» мотив достигнет апогея как выражение последней надежды героя на спасение, на избавление от своего «кошмара». Столоначальнику, начальнику отделения, его превосходительству, умоляя защитить его от двойника, господин Голядкин со слезами на ресницах будет повторять (с некоторыми вариациями): «…принимаю, дескать, благодетельное начальство за отца и слепо вверяю судьбу свою» [1, 196; ср.: 1, 198, 213, 216 и др.]. И искания эти окажутся целиком тщетными.

В посттексте мотив расщепляется по двум субъектным линиям. Старший Голядкин будет думать: «Как можно быть без отца, я не могу не принять кого-нибудь за отца» [1, 436][16]. Но главная мотивная партия будет связана с младшим Голядкиным, помечена двумя NB и завершена оценочным резюме повествователя:

[15] Отсюда в посттексте событийно-тематический ряд, связанный с Гарибальди.

[16] Как кажется, в этих словах можно увидеть теологическую подоплеку, ведущую к жан-полевской «Речи мертвого Христа», в которой Иисус возвещает со слезами: «Мы все сироты, я и вы, мы без Отца» («Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater») (*Jean Paul*. Sämtliche Werke : in 10 Bände. München, 1959. Bd. I/2. S. 273).

> Юридическое и патриархальное отношение к начальству и что правительство само добивается *за отца*.
>
> NB. Тут анатомия всех русских отношений к начальству».
>
> NB. Юридически начальство только по законам поступает, это только грубая подчиненность и послушание начальству. Но если за отца, тут семейственность, тут подчинение всего себя и всех домашних своих <…> Начало детских отношений к отцу. *Детский лепет невинности, а это приятнее начальству*.
>
> Это теория *младшего*. Младший – олицетворение подлости [1, 432].

Оставляя пока за скобками национально-культурную сторону вопроса, заметим, что авторство этой политической теории прямо приписывается двойнику и недвусмысленно оценивается как «подлость». И суть доктрины сводится к утверждению моносубъектности власти, когда законы – регуляторы взаимных прав членов общества – отбрасываются, подчиненные отказываются от любых притязаний на свою личность, на суверенность и целиком «вручают себя» начальству (если вспомнить известную формулу Ю. М. Лотмана). Работа этой властной модели сюжетно демонстрируется (и разоблачается) у раннего Достоевского в «Слабом сердце», а в посттексте «Двойника» подобная асимметрия распространяется и на потенциально дружеские отношения Голядкиных, причем вдобавок ко всему – вопреки естественному порядку вещей. Именно «настоящий» из героев, как мы уже говорили, выступает на вторых ролях, в качестве добровольно признающего свою зависимость лица: «Замечательно, что г-н Голядкин-старший во всех своих ужасах и затруднительных состояниях кончает тем, что прибегает всегда к совету и, если возможно, к покровительству *младшего*…» [1, 435].

Противопоставление юридического, гражданского принципа (предполагающего равенство перед законом) патриархальному, отцовскому (основывающемуся на как бы укорененном в самой природе вещей неравенстве) до известной степени эквивалентно у Достоевского противопоставлению дружества, братства – двойничеству. Логика здесь в целом та же самая: хотя я, разумеется, не начальник моего начальника, но могу стать таковым (закон не запрещает подобную обратимость), а вот сделаться отцом моего отца я не могу ни при каких условиях. Наличие такой эквивалентности позволяет перечитать эти противопоставле-

ния «крест-накрест». Действительно, двойничество находится в контрпозиции к гражданству. В повести не раз (пусть и в пародийном преломлении) говорится о том, что «по двое» честных людей не бывает. А в письме Вахромееву господин Голядкин, весьма тонко намекая на своего двойника и на себя, напишет:

> …странная претензия их и неблагородное фантастическое желание вытеснять других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место, заслуживают изумления… <…> сверх того, такие отношения запрещены строго законами, что <…> совершенно справедливо, ибо всякий должен быть доволен своим собственным местом [1, 184].

Эта неожиданно «охранительная» тирада героя выводит на поверхность одно свойство «юридической» реальности[17]. Никому в ней не возбраняется изменять свое социальное положение, и до поры до времени это пытается сделать сам господин Голядкин: вся связанная с героем матримониальная сюжетная линия, с ее сказочной аранжировкой[18], нацелена как раз на обретение иного социального статуса. Подвох заключается в ином: при любой оборачиваемости ролей те, кто их добивается, должны быть идентичны себе. Для того чтобы стать другим, нужно быть кем-то, определенным членом общества, иначе закон не мог бы предъявить себя субъекту. Но возникновение «совершенно подобного» подрывает эту конструкцию персональной вменяемости и правоспособности так же, как и дружбу. Двойник – не обычный конкурент, который претендует на то же место, что и я, и который в этом искании может преуспеть, а может проиграть мне. Здесь нечто куда более безнадежное: удваивая меня, двойник отрицает мое право быть кем-то, мою идентичность. Он вытесняет меня с моего места не просто потому, что притязает на него, а потому, что оно мое[19]. В результате место

[17] При ее описании мы имеем в виду прежде всего гегелевскую философию права, которая в России была известна, в частности, в версии К. А. Неволина, изложенной в его «Энциклопедии законоведения» (1839–1840).

[18] Ср.: *Ветловская В. Е.* Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12–76.

[19] В созвучном направлении, но в иной плоскости развертывается анализ «Двойника» в глубокой статье о повести Д. И. Чижевского, который исследует проблему «своего места» у Достоевского под знаком критики рационалистической этики.

перестает быть формальным условием возможности быть кем-то, а оказывается гарантией моего тождества с самим собою, даже если это покупается ценой отказа от стремления к более высокому статусу (что поэтапно реализуется в истории господина Голядкина и запечатлено – в переломный ее момент – в цитированном фрагменте письма героя).

Для наших ближайших целей важнее, однако, второе из противопоставлений – отцовского и дружеского, братского. Предвосхищая ключевую коллизию в модели социогенеза З. Фрейда в «Тотеме и табу» (любопытным образом не откликнувшуюся в статье психолога «Достоевский и отцеубийство»), у самого Достоевского оно готовит общую сюжетную диспозицию «Братьев Карамазовых» (1879–1880), а также чуть ранее (и в особом изводе) – противоречивые размышления о семейном и отцовском начале в «Дневнике писателя за 1876 год» (в связи с делом Кроненберга) и в «Дневнике писателя за 1877 год» (в связи с делом Джунковских и пр.), включая рабочие записи к этим текстам[20]. Но своим происхождением, как можно думать, это противопоставление обязано теориям Ш. Фурье. Среди четырех выделяемых им разрядов душевных эмоций (или аффектов) на противоположных концах оказываются группа дружбы[21] и отцовская (или семейная, родственная)

[20] В подобной же двоящейся перспективе Достоевский охарактеризует семейное начало и в годы, когда он задумывал переделку «Двойника». В записных книжках 1863–1864 годов это противоречивость обозначена так: «Семейство – это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность)» [20, 173]. Обратим внимание на то, что Достоевский – вполне в фурьеристском духе («l'ordre de la nature», «les lois de la nature», «les dispositions de la nature», «les principes de la nature» и т.п.) – дважды ссылается при этом на «закон природы». И это словосочетание, как мы отчасти видели, вообще является для писателя частотным, значимым и также семантически расщепленным, антиномичным.

[21] Отметим, кстати, что средством, благоприятствующим развитию этой группы, у Фурье выступает гастрономия: «Ничто не образует столь быстрых связей, как сходство вкуса в отношении тех или иных блюд, того или иного приготовления…» (*Фурье Ш.* Избр. соч. : в 3 т. М., 1938–1939. Т. 2. С. 249). В этом плане совместные трапезы двух Голядкиных получают соответствующую добавочную кодировку.

группа. И главным признаком, по которому они разграничиваются, является мера свободы. Фурье упрекает современных законодателей в том, что они стремятся подчинить общество отцовской (семейной) группе, в которой на деле укоренено все социальное зло, поскольку узы в ней «…носят материальный или принудительный характер, а не характер свободного объединения, основанного на страсти и расторжимого по желанию»[22]. Напротив, в мире грядущей социальной гармонии эта группа сохранится лишь в той степени, в какой будет поглощена другими. Фурье подробно исчислит то, чем отцовская власть в разном возрасте отвращает от себя детей, и напишет, что единственная возможность преодолеть эти разрушительные моменты – обратить в процессе воспитания отцовство в противоположный ему аффект. Иначе юношу ничего не будет связывать с его семьей: «…если родители не сумели снискать его уважение и дружбу, он не будет чувствовать к ним сыновней любви, даже в небольшой дозе…»[23].

В таком смысловом освещении в посттексте «Двойника» обнаруживается еще один поворот коллизии – разложение дружества (братства) под неблагодетельной сенью отцовства. И ход событий в самой повести демонстрирует не просто то, что двойник вытесняет господина Голядкина, но то, что он – в отличие от своего оригинала – оказывается в состоянии расположить к себе «отцовскую» власть. Пользуясь ее беззаконностью (одно из проявлений которой, согласно Фурье, – это «…предпочтение, оказываемое родителями одному из детей…»[24]), младший Голядкин сполна проявляет свою «подлую» натуру. Сами повадки и ужимки двойника выдают в нем образцовую приспособленность к проникновению в «начальственное» пространство. Они отличаются такой мелкой моторикой, что позволяют ему пользоваться любой щелью, мгновенно менять направление движения и бесследно ускользать с того места, где он находился:

«…посеменил немного на месте… и, прошептав скороговоркой, что он по особому поручению, юркнул в соседнюю комнату»; «…съежился, сжался… лягнул своей коротенькой

[22] *Фурье Ш.* Указ. соч. Т. 1. С. 103.

[23] Там же. С. 100.

[24] Там же.

ножкой и шмыгнул в соседнюю комнату»; «…с свойственной ему наглостью семеня и вьюня меж чиновниками…» [1, 162, 167, 195] и т.д.

Отцовство подыгрывает двойничеству, разрушая симметрию братских, дружеских отношений.

Патернализация власти оценивается в посттексте как явление русское (а не универсальное, присущее на определенных ступенях любому обществу), и на этом этнографическом аспекте мы теперь остановимся. Итак, можно сказать, что господству отцовского принципа соответствует вырождение дружества-братства в двойничество – проекцию социализма. Странность образовавшейся смысловой констелляции заключается в том, что она, хорошо вписываясь по частям в социальную философию Достоевского (в той ее общеизвестной версии, которая складывается с начала 60-х годов), в целом вступает с этой философией в очевидный конфликт. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевский впервые нарисует развернутый портрет европейской (французской) цивилизации, которая основывается на юридическом начале (гарантирующем каждому свободу и равенство перед законом) и которая должна была бы перевернуть семантическую конструкцию, возникшую в «Двойнике» и акцентуированную в его посттексте. Перед лицом гражданства двойничество должно было бы уступить братству (дружеству). Однако свобода и равенство в западном их издании предстают у Достоевского мнимостями (весьма саркастически изображенными), а весь порядок законов – порождением «отвлеченной логики», «чистого разума», которые неприложимы к действительности и которые если что-то и обеспечивают, то только формальные условия человеческого существования. Но самое любопытное происходит тогда, когда Достоевский приближается к третьей категории знаменитого девиза – к братству.

Если свобода и равенство на французской почве обладают в фельетоне Достоевского хотя бы каким-то бытием, то братству отказывается в бытии вообще. Начинает рассказчик с решительного и нарочито парадоксального утверждения: «Западный человек толкует о братстве как о великой движущей силе человечества и не догадывается, что негде взять братства, коли

его нет в действительности» [5, 79][25]. А затем на сцене возникает все разъясняющий новый фактор – природа: «…сделать братства нельзя, потому что оно само делается, дается, в природе находится. А в природе французской, да и вообще западной, его в наличности не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка…» [5, 79]. Вторгаясь в четырехугольную систему актантных формаций (гражданство, отцовство, двойничество, дружество-братство), определяющую у Достоевского координаты сосуществования субъектов, природа не встраивается в эту фигуру на правах еще одного устойчивого элемента, а вносит в нее возмущающий эффект. Не пытаясь обозреть все смысловые филиации, связанные с категорией природы у Достоевского, подчеркнем, что они кардинально отличаются, к примеру, от тех, которые обнаруживаются в теориях Фурье. У Фурье главное – представление о «системе природы» («le système de la nature»), в которой всё включено в ансамбль притяжений, отталкиваний, комбинаторных сочетаний. В творчестве Достоевского природа, как мы помним, ассоциируется в первую очередь с амбивалентным союзом игры и законов – со сферой того, что спонтанно («само собой»), неподконтрольно человеку, не поддается арифметическим расчетам («фокус-покус природы»), того, что сталкивает с непререкаемым, неотменяемым фактом («каменная стена»).

Так вот, именно в силу вмешательства фактора природы братство (дружество) под благословенным юридическим небом Франции не расцветает. Братьев тут нет, а вместо них есть нечто совсем другое – торжество единичного, личного, «…отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него» [5, 79]. Формулировка эта по своей логике очень близка идеям М. Штирнера (имя которого в связи с Достоевским упоминалось не раз)[26]. Личность, равно-

[25] Заглядывая в будущее, добавим, что эта идея станет для Достоевского магистральной и откликнется, в частности, в поучениях старца Зосимы: «Были бы братья, будет и братство…» [14, 286]; а также в разнообразных вариациях этой максимы в подготовительных материалах к роману, в том числе – в зеркальном варианте: «Нет братьев, не будет братства» [15, 245].

[26] Ср.: *Отверженный Н. (Булычев Н. Г.)* Штирнер и Достоевский. М., 1925; *Дуккон А.* Диалог текстов : «Голос» В. Г. Белинского в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Культура и текст. 2013. № 1 (14). С. 4–28. URL: http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2013/07/дуккон20131.pdf

правная всему остальному миру, – это, конечно, Единственный (der Einzige). Но своего рода Единственным является каждый из живущих, и Штирнер, описывая отношение между двумя такими личностями, говорит о том, что оно выходит за пределы как противоположности, так и единства: «Как Единственный ты не имеешь больше ничего общего с другим, а потому и ничего разделяющего или враждебного…»[27]. Здесь, иными словами, нет ни симметрии, ни асимметрии, а есть абсолютная дискретность, совершенная «разведенность» («Geschiedenheit»). У Штирнера подобное состояние – это единственная возможность для субъекта быть самим собой, принадлежать себе, наслаждаться собой и миром. А у Достоевского – это предел обособления, что с особой отчетливостью будет выражено в специальном разделе «Обособление» в мартовских главах «Дневника писателя» за 1876 год и в «Братьях Карамазовых», в речах Таинственного посетителя из жития старца Зосимы: «Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает» [14, 275]. Весь мир оказывается разделен на несообщающиеся зоны владения различных субъектов, а в некотором роде, исчезает вообще, распадается, проваливается в подполье, превращаясь из совокупности мест в совокупность нор.

Подобный способ сосуществования – в противоположность дружеству (братству) и двойничеству – можно описать с помощью формулы: никто не ближний ближнему своему. Таинственный посетитель недаром рассуждает об отталкивании и отдалении друг от друга таких ближних: они как будто отодвигаются друг от друга. Но в речи таинственного персонажа есть еще одно немаловажное слово – *единица* (которое при желании можно воспринимать и как каламбурную отсылку к *Единственному*[28]). Доминанта его значения, несомненно, вполне словарная (и она у Достоевского наиболее востребована) – «всякая вещь или предмет отдельно, по себе взятый» (как это опре-

[27] *Stirner M.* Der Einzige und seine Eigentum. Leipzig, 1845. S. 274.

[28] Ср. к этому реплику одного из героев – Князя (будущего Ставрогина) – в подготовительных материалах к «Бесам»: «…я себя считаю тоже самостоятельной единицей <…> Оставьте меня, я сам по себе. Я эгоист и хочу жить в эгоизме» [11, 134].

делял В. И. Даль). Однако у Достоевского можно уловить одно нерегулярное, но показательное семантическое разграничение, отчасти связанное с различным использованием этой лексемы в единственном и множественном числе. В первом случае она может обозначать то, что наделено особым масштабом, то, что держится само собою и наделено покоряющей силой (ср. в записных тетрадях 1875–1876 годов: «Дон Карлос – что за фигура. Вот единица» [24, 172]). Во втором же случае перед нами, как правило, обозначение продукта разложения, разъединения целого, которые приводят к измельчению и тем самым как бы к уравниванию образовавшихся элементов в их ничтожности (ср. увещевание автором отцов, извращающих свой воспитательный долг, в рабочих тетрадях 1876–1877 годов: «Но ведь вы не единицы. Вы отцы, это дети, вы теперешняя Россия, а те будущая»; «Но ведь вы не единицы, вы <…> будущность России. Призываю вас к гражданск<ому> чувству» [25, 236, 243][29]).

Такое двоение смыслов позволяет понять логику расщепления у Достоевского взгляда на социализм, что иногда обнаруживает себя даже в пределах небольшого текстового пространства. Например, в записных книжках 1863–1864 годов мы, с одной стороны, читаем: «В социализме – лучиночки…»; «Социализм есть последнее, крайнее до идеала развитие личности…» [20, 191, 193]. Социализм предстает высшим проявлением тенденций, заложенных в природе западной – юридической, гражданской – цивилизации. С другой стороны, в тех же записных книжках он соотносится с принципом стадности (подобный фрагмент мы уже цитировали в начале раздела), с утверждением в качестве нормы жизни «социального муравейника». И это дает нам возможность уточнить истолкование двойничества как элементарной структуры стадности. Стадность – это двойничество, которое утратило свою асимметрию, которое не знает больше разделения на оригинал и копию (двойники-гуси из сна господина Голядкина асимметричны по отношению к герою, но не по отношению друг к другу). Стадность – это сериализация единиц, ничем, в конечном счете, друг от друга не

[29] Оставляя в стороне напрашивающийся здесь анализ «отцовского» мотива, отметим лишь разбалансировку временных координат (отцы – люди то ли настоящего, то ли будущего), к чему далее мы ненадолго вернемся.

отличающихся, друг друга миметически повторяющих, взаимозаменяющих, что на этот раз вполне может рассматриваться как иронический негатив анархического сообщества Единственных. Обособление и стадность у Достоевского – две стороны одной медали или (в возможной историософской развертке) две фазы развития одного и того же типа сосуществования.

Две эти проекции социализма по-разному встраиваются в основной кватернион актантных формаций Достоевского, а вернее, по-разному его деформируют. В гражданском мире, как мы видели, обособление противозаконно занимает место дружества-братства. А вот стадность, как будто бы естественным образом, оказывается на месте двойничества в мире отцовской власти. Подобное сочетание сил мы находим, к примеру, в той «системе устройства мира», которую создал Шигалев («Бесы»), и в том царстве земном, которое воздвиг Великий инквизитор («Братья Карамазовы»). Но обе эти версии – декларативно антиутопические. А если припомнить ту тернарную историософскую схему, которую Достоевский набросал в записных книжках 1863–1864 годов (патриархальность – цивилизация – христианство), то перед нами – продвижение вперед, к земному раю, оборачивающееся откровенным регрессом – впадением в отцовскую стихию, отступлением назад и от устоев цивилизации, и от подлинных заветов христианства.

Между тем, такое попятное движение могло быть помечено у Достоевского не только отрицательным знаком, что мы покажем здесь на одном примере. Но предварительно, не приводя сейчас подробных доказательств, выскажем гипотезу, объясняющую подобную реабилитацию патриархальности. Торжество третьей – христианской – эпохи истории теряется у Достоевского в эсхатологической дали, напрямую сопрягается с «будущей жизнью» (где, как мы видели, постулируется исчезновение гендерного, семейного принципа). Как представляется, эта трансисторичность христианства во многом и заставляла Достоевского искать осуществления братства-дружества в пределах земного – политического – горизонта. И здесь Достоевскому снова приходит на помощь фактор природы. В Европе нет и не может быть братьев, зато в такой стране, как Россия, они есть. А поскольку, кроме того, в Европе господствует право, то в России вместо него должно быть верховенство отцовства (что,

собственно, и утверждалось в посттексте «Двойника», только с противоположным оценочным знаком и с противоположными семиотическими импликациями). И действительно, в «Дневнике писателя» за 1881 год Достоевский напишет о том, что в России гражданская свобода может быть обретена полнее, чем где бы то ни было в мире, поскольку она «…созиждется лишь на детской любви народа к царю, как к отцу, ибо детям можно многое такое позволить, что и немыслимо у других, у договорных народов…» [27, 22]. А в черновом автографе статьи эта мысль об исключительности русского отношения к власти, которая прямо противоречит общей исторической типологии Достоевского и за которой проглядывает апелляция к избирательной воле природы, будет выражена совсем открыто:

> А главное то, что так ни у кого и никогда не бывало, ни у какого народа. Ибо везде власть есть лишь власть только, есть Иегова <?>, а у нас она есть отец; …народ наш [уже по природе своей от всего света особлив и] носит в себе органический зачаток идеи [уже совсем своеобразной, как нигде и ни у кого своей собственной]… [27, 229, 230].

В результате тот четырехугольник актантных формаций, который можно реконструировать, опираясь на посттекст «Двойника» и – задним числом – на саму повесть, оказался почти целиком перевернутым. Отцовство стало гарантией братства (дружества), а гражданство – питательной средой обособления и даже катализатором образования стадности (двойничества). А поскольку трансформация исходного кватерниона началась едва ли не одновременно с его возникновением, это вполне можно считать одной из причин, почему Достоевский так и не переработал свою повесть. Но возможно, что дело было в другом. Обозначив вехи реинтерпретации повести, Достоевский убедился в том, что в ней – в латентной форме и по сути – все это уже было разыграно, а потому предпочел не пересоздавать созданное, а ограничиться стилистической правкой и обратиться к новым планам.

Констелляция, которую мы бегло (и с пропусками) рассмотрели, не является исключительным созданием и собственностью Достоевского. Авторское здесь то, в какую связь друг с другом вступают актантные формации и какие смысловые превращения они испытывают. Как представляется, ту главную ось

напряжения, которая задает направление преобразований этой констелляции не только у Достоевского, но и в русской литературе и культуре XIX – начала XX века, определяют отношения между отцовством и братством[30]. Рискнем также предположить, что выстраиваться эта ось начинает в творчестве Пушкина[31].

В пользу такого обобщения приведем в заключение один пример, который напрашивается сам собою, но на деле оказывается не столь очевидным, если подразумевать (как это принято) только то, что имеет отношение к непосредственным творческим контактам. Речь идет, разумеется, об учении Н. Ф. Федорова. Кажущаяся самоочевидность сближения двух авторов подрывается тем, что Федоров едва ли был очень внимательным читателем Достоевского, а тот, в свою очередь, не был хорошо знаком с построениями Федорова. Все здесь, по большому счету[32], ограничивается несколькими посланными Достоевскому во второй половине 70-х годов письмами и рукописями статей Н. П. Петерсона (одного из ближайших сподвижников мыслителя) и немногочисленными прямыми откликами писателя на полученное. Да и та констелляция, которую мы прослеживаем, сложилась у Достоевского задолго до середины 70-х. Впрочем, процитируем одно место из Федорова, которое позволяет заподозрить с его стороны и нечто большее. Философ предает анафеме современную промышленность, которая, как он полагал, служит женщине и озабочена производством разного рода безделушек и тряпок: «…промышленность возникает по тому же закону, по которому появляется и красивое оперение. И промышленность по тому же закону украшает человеческих самок и создает красивую обстановку для привлечения двуногих, бритых и бесперых самцов». И Федоров восклицает: «Как не сказать нынешнему поколению: *не гордись, тряпка, завтра будешь ветошкою*!»[33]. Лексическая отсылка к «Двойнику» тут вполне вероятна.

[30] Об особой роли фигуры Отца в русской культуре см. интересные, хотя и излишне эссеистичные суждения: *Безансон А.* Убиенный царевич : Русская культура и национальное сознание : закон и его нарушение. М., 1999.

[31] Некоторые предварительные соображения на этот счет см.: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 204–225.

[32] Почти с исчерпывающей полнотой фактография вопроса представлена в известных работах А. Г. Гачевой.

[33] *Федоров Н. Ф.* Собр. соч. : в 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 322, 446.

Но, так или иначе, Федорова действительно можно рассматривать на фоне Достоевского, оставив в стороне вопрос об их возможном взаимовлиянии. Категориальный аппарат мыслителя явно дает нам такую возможность. И первое, что нельзя не заметить, – это окончательное снятие в философии Федорова оппозиции отцовства и братства. Точнее, подобное снятие как раз и объявляется, по существу, условием совершения «общего дела», поскольку в современном мире (как и в обозримом прошлом) мыслитель усматривает нечто прямо противоположное: низведение братства (единственное подлинное назначение которого – быть сыновством) до гражданства, то есть до всеобщей розни, до того, что у Достоевского именовалось «обособлением».

Вдвойне любопытно, однако, другое. И возникновение, и разрешение конфронтации между отцовством и братством зависит у Федорова от существования того самого элемента, который, как мы видели, у Достоевского не имеет стабильной позиции и выполняет весьма переменчивые функции, иногда оказываясь просто «богом из машины». Элемент этот – природа, которая у Федорова действует на человека и извне, и изнутри (как похоть), и даже выступает в качестве образца и причины устройства (и одновременно – расстройства) общества. По словам Петерсона, «…общество, созидаясь по закону природы, стремится быть также организмом, поглотить личности, обратить их в органы; противясь такому… неестественному для них ограничению, личности в свою очередь стремятся к отдельному, независимому от общества существованию, т.е. к разрушению общества…»[34].

Природа у Федорова может истолковываться с некоторыми вариациями. Это или 1) просто общий враг, или 2) враг временный – слепая сила, которая под водительством человека должна прийти к самосознанию и саморегуляции, или 3) нечто, специально лишенное Богом целесообразности, для того чтобы человек смог проявить себя и исполнить высший замысел по гармонизации мира, или 4) отпавшие от человека органы, которые нужно заново соединить, освободив от диктата разобщающего вожделения, и присвоить. (Последнее сопроводим колоритной цитатой: «…органический мир, который должен

[34] *Федоров Н. Ф.* Указ. соч. Т. 2. С. 511.

бы быть органами человека, превратился в особое самостоятельное царство; органический мир – это органы, превратившиеся в особые существа… <…> Сознание у этих существ бессильно и даже не пытается руководить, управлять инстинктом размножения, и потому-то размножение <…> можно сказать, превращается в особое существование в бактериях, трихинах и т.п., проникает все поры вещества, живет на других существах, вселяется внутрь их»[35].)

В любом случае, природа – недруг, вездесущее присутствие которого и делает необходимым нейтрализацию антитезы отцовства и братства. Доминирующей в федоровской вселенной, в падшем ее состоянии, является актантная формация, которую (за неимением более удобного слова) можно назвать экологической. В «нормальной» версии формация эта отличается асимметрией: если я не принадлежу природе, то принадлежу обществу. У Федорова асимметрия нарушается, причем в пользу природы: непринадлежность природе не гарантирует человеку того, что он принадлежит обществу, поскольку само оно не просто подобно природе, но захвачено ею (в этом мыслитель – невольный наследник романтиков и предшественник современных учений, центрированных в «спекулятивном реализме», только оценочный знак природы у Федорова целиком негативный).

Такое выдвижение на первый план вражды двух инстанций – природы и общества – вызывает инфляцию «внутриобщественных» актантных формаций, лишая собственного смысла различение входящих в них актантов. Природа – источник розни, конкуренции, которая разыгрывается в пространстве-времени между обитателями вселенной (кем бы по своему актантному статусу они ни были) за свободные места для их существования. И живые, и даже мертвые обречены на то, чтобы вытеснять друга друга из мира. Поэтому обуздание природы, превращение ее в безопасный филиал общества (экологическая формация при этом сохраняет нарушенную асимметрию, но в зеркальном виде) должно начаться с объединения всех без исключения в рамках именно *общего* дела. Однако введение такого чрезвычайного положения (отсюда монархизм Федорова, защита философом всеобщей воинской повинности и др.) не возвращает актантного многообразия. Равенство субъектов в

[35] Там же. Т. 1. С. 302.

их бессилии перед лицом природы оборачивается равенством в устремлении к единой цели – овладению пространством и временем. Братьями становятся не «напрямую», а опосредованно – лишь через причастность к этому устремлению. Но особенно парадоксальна судьба отцовской формации. Задача воскрешения отцов сыновьями-братьями переформатирует последних в отцов своих отцов, так что в итоге отцовство утрачивает асимметрию, а главное – расширяет область влияния на все общество, если не на весь универсум, учитывая, что в преображенной вселенной природа полностью обществу подчинена. Единоличная власть тем самым от экологической формации переходит к отцовской.

Параллельно с таким чаемым возвышением отцовства мы наблюдаем в философии Федорова дискредитацию актантной формации, о которой упоминали ранее лишь вскользь и которую (опять-таки не без некоторой доли условности) можно назвать гендерной. Ее каноническая формула: если я не женщина, то – мужчина (заметим в скобках, что в особенности за последние полстолетия справедливость подобного умозаключения не раз ставилась различными доктринами и социальными движениями под вопрос). Так вот, в существующей вселенной феминность выступает у Федорова таким же врагом общества, как и природа. Женщина и природа действуют заодно; можно даже сказать, что первая – едва ли не главное орудие второй (и в этом Федоров снова оказывается романтиком наоборот). Поэтому успех «общего дела» невозможен без сублимации феминности, без обращения женщины только в дочь человеческую (по своей актантной роли неотличимую от сына-брата): «…регуляция внутренняя, психофизиологическая, даст перевес любви к родителям над половым чувством и похотью, и даже совсем заменит их, обращая силу рождающую в воссозидающую, умерщвляющую в оживляющую, т.е. заменяя деторождение отцетворением…»[36]. Один из адептов Федорова, Н. А. Сетницкий, впоследствии прямо спроецирует эту стратегическую задачу на социальную плоскость и напишет о том (впрочем, не без некоторых оговорок, которые мы сейчас комментировать не будем), что в грядущем обществе будут царить только двусторонние отношения отцовства и сыновства:

[36] *Федоров Н. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 407.

«В совершенном социальном единстве исключено всякое материнское (половое) начало и с этой стороны образы отцовства и сыновства очищены от привходящих в их состав представлений о половом происхождении родовых отношений, которые предполагают мать как первоисточник рода…»[37]. Для того чтобы примирить братство и отцовство, Федорову приходится пожертвовать независимостью других актантных формаций, да и само братство конвертировать в сыновство, т.е. – в то же отцовство. В идеальной вселенной мыслителя не должно остаться, по сути, никаких актантов, кроме отцов.

2.1.2. «Лишний» человек Достоевского перед лицом природы

Во второй половине 1960-х – первой половине 1970-х годов в советском литературоведении получает обоснование мысль о том, что «подпольный человек» Достоевского – это особый, крайний вариант развития «лишних людей»[38]. Как представляется, такое сближение преследовало, помимо прочего, определенную «паранаучную» цель – реабилитировать перед лицом филологии (и общества) идеологически сомнительного героя «Записок из подполья», включив его в более благонадежный характерологический ряд[39]. В соответствии с утвердившимся во второй половине XIX века взглядом на вещи (который в советское время был перекроен на марксистский лад), аргументы при этом брались из арсенала социально-психологических ти-

[37] *Сетницкий Н. А.* Избр. сочинения. М., 2010. С. 154.

[38] См.: *Бялый Г. А.* О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) // Русская литература. 1968. № 4. С. 34–50; *Кийко Е. И.* Примечания // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 375–378; *Буданова Н. Ф.* «Подпольный человек» в ряду лишних людей // Русская литература. 1976. № 3. С. 110–122.

[39] Еще В. Я. Кирпотин, также приложивший руку к узакониванию этой смысловой гибридизации, счел необходимым сделать весьма красноречивую оговорку: «"Лишний человек" в изображении Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева сохранял отблеск духовной красоты, оттенок благородства – подпольный человек Достоевского весь вымазан в нравственной и физической грязи. В отличие от тургеневского героя подпольный человек с головой окунался в практику, но практика его каждый раз оборачивалась грязью и развратом…» (*Кирпотин В. Я.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966. С. 478).

пологий, со свойственными им стертыми границами между реальными людьми и литературными персонажами. Что касается историко-терминологической базы истолкования «подпольного» человека как «лишнего», то она исчерпывалась ссылками на объявление об издании «Эпохи» в 1865 году (где есть небольшое рассуждение о «лишних» людях, пересекающееся с авторским примечанием к «Запискам из подполья») [20, 219–220][40], а также на беглые замечания в статьях Н. Н. Страхова и С. Н. Трубецкого[41]. Можно предположить здесь и скрытые воспоминания о советской критике и публицистике 1920-х годов, в которых такое же скрещение понятий не раз происходило в откликах на современные литературные произведения (вроде «Зависти» Ю. К. Олеши)[42].

Примеры подобного сближения, добавим, можно отыскать приблизительно в тот же период и в западном литературоведении (которому никаких «адвокатских» задач решать было не нужно). Еще в 1950-е годы о «подпольном» человеке как о «лишнем» говорилось вскользь в нескольких влиятельных исследованиях[43], а в книге В. Ледницкого была проведена развернутая параллель между «Записками из подполья» и тургеневскими «Дневником лишнего человека» и «Гамлетом Щигровского уезда»[44]. Любопытно, что и методологически работы эти, по большому счету, были выдержаны в том же социально-психологическом ключе, когда литературные персонажи воспринимаются как реальные человеческие существа

[40] Впервые на этот контекст указал в аналогичном ключе А. П. Скафтымов (1929) (См.: *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 225–226), наблюдения которого упоминаются во всех перечисленных в сноске 39 работах.

[41] См.: *Страхов Н. Н.* Наша изящная словесность. Статья третья // Отечественные записки. 1867. Т. 170, № 2. С. 555 (V пагинация); *Трубецкой С. Н.* Лишние люди и герои нашего времени // Научное слово. 1904. Кн. II. С. 35.

[42] См.: *Загидуллина М. В., Фаустов А. А.* Аватары «лишнего человека» в современном литературном и гуманитарном пространстве // Челябинский гуманитарий. 2020. № 2 (51). С. 42–46.

[43] *Seeley F. F.* The Heyday of the 'Superfluous Man' in Russia // The Slavonic and East European Review. 1952. Vol. 31, № 76. P. 110; *Jackson R. L.* Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague, 1958. P. 26.

[44] *Lednicki W.* Russia, Poland and the West. Port Washington ; New York, 1966. P. 200–206. (Первое издание книги – 1954.)

и рассматриваются на непременном историко-культурном, социально-политическом фоне. Отдельно здесь нужно сказать о работах Р. Нойхойзера: отчасти соприкасаясь с подобной методологией, они сфокусированы на выявлении литературной и философской родословной «подпольного человека»[45]. Ученый видит в нем кульминационный пункт в развитии на русской почве определенной модели героя: от сентиментально-романтического мечтателя – через романтического героя (в лице Онегина, Печорина и т.д.) – к постромантическому рудинскому / «гамлетовскому» типу и к «подпольному человеку». Обозначая эту линию, Нойхойзер ориентируется на метатексты Достоевского и его современников (А. И. Герцена, И. С. Тургенева, А. А. Григорьева) и почти избегает как будто бы напрашивающейся тут формулы «лишний человек», которая фигурирует у него лишь в цитате из уже известного нам предисловия к восьмому номеру «Эпохи» за 1864 год[46].

Такое избирательное словоупотребление вплотную подводит нас к вопросу о том, насколько характерным для самого Достоевского было обращение к категории «лишний человек» / «лишние люди». Так вот, если не учитывать редакторскую статью из «Эпохи» и еще один текст (который вскоре сделается для нас главным объектом внимания), категория эта встречается у Достоевского только два раза. Один случай – это фрагмент из записной тетради 1864–1865 годов, в котором писатель полемизирует с «нигилистическими» воззрениями на общество, чуждыми идеям почвы и народа: «Это остатки прежнего либерализма, имевшего свой исторический склад, но совершенно отжившего и присутствующего еще в огромной массе отживших людей, ходячих трупов, свободных от земли, отставших и никуда не приставших, которые представляют из себя вялое, пошлое поколение наших шатающихся даром лишних людей» [20, 187]. Другой случай – подготовительные материалы 1869 года к «Вечному мужу», к финальной сцене на вокзале, ког-

[45] *Neuhäuser R.* Romanticism in the Post-Romantic Age : A Typological Study of Antecedents of Dostoevskii's Man from Underground // Canadian-American Slavic Studies. 1974. Vol. VIII, 3. P. 333–358; *Neuhäuser R.* Das Frühwerk Dostoevskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch. Heidelberg, 1979.

[46] *Neuhäuser R.* Das Frühwerk Dostoevskijs. S. 276–277.

да рассказчик передает мысли Вельчанинова: «И что он лишний русский человек. И всю свою жизнь проживший между своих иностранцем. “Что мне осталось – за границу ехать, где приют всех лишних русских людей, всех ненужных русских людей, всех ничтожеств и нулей русской земли“» [9, 314].

Как несложно было бы показать, и логика, и фразеология Достоевского целиком вписываются в тот язык канонизации «лишнего человека», который складывается в русской литературной критике и публицистике второй половины 1850-х – 1860-х годов[47]. Неожиданной выглядит разве что коммуникативная тактика писателя в первом из контекстов. Солидаризируясь с радикалами в своем отношении к дворянско-либеральной интеллигенции, Достоевский отвлеченные концепции самих радикалов квалифицирует как очередную барскую затею все тех же «лишних людей». Нигилисты и либералы попадают в один характерологический разряд. С другой стороны, цитированные высказывания не являются изолированными и для мысли Достоевского. От них нетрудно проложить прямой путь и назад – к первой из статей «Книжность и грамотность» (1861), где прослеживаются исторические перерождения онегинского типа, и вперед – к речи о Пушкине (1880), к знаменитым размышлениям о «русском скитальце», пророческим воплощением которого для писателя выступает опять-таки тип Онегина (и его прототип, «эмбрион» – Алеко). Подчеркнем еще раз, что Достоевский при этом, в полном согласии с принятым тогда способом говорить о литературе, подразумевает судьбу не столько литературных героев, сколько русского человека.

Все это вместе ставит перед нами двойную проблему. Во-первых, почему Достоевский почти не использует формулу «лишний человек», хотя в упомянутых программных текстах (и не только в них) ее наличие было бы более чем мотивированным? Во-вторых, почему эта формула употребляется по отношению к Вельчанинову, а, например, не к Версилову или к Степану Трофимовичу Верховенскому? Литературоведение, по сути, прошло мимо этой проблемы и в том случае, если брало на вооружение соответствующую лексику, относилось к ее применению куда смелее, чем сам Достоевский. Было бы поучительной задачей выяснить, каких героев писателя (и насколько часто) в гуманитарных текстах именовали «лишними». Не пытаясь решить здесь эту задачу, только наметим подобный ряд, опираясь на далекие от исчерпывающей полноты наблюдения, и ограничимся единичными ссылками. Помимо «подпольного человека» мы обнаруживаем среди «лишних людей» Мечтателя и Ордынова[48], Раскольникова и Мышкина[49], Свидригайлова[50], Версилова[51], Ставрогина[52], старшего Верховенского[53], Ивана Карамазова[54] (заметим в скобках, что Вельчанинов в такого рода филологических реестрах нам не встретился). Избыточная пестрота этого ряда говорит сама за себя, а вернее – против себя.

Разумеется, самым простым ответом на заданный двойной вопрос был бы вывод, что категория «лишний человек» была для Достоевского неактуальной, а потому и задействовал он ее крайне редко, и в контекстах, в известной мере, окказиональных. Но это, как кажется, только половина ответа. Три уже знакомых нам случая, когда Достоевский пускает формулу в ход, отличаются тем, что два из них – это рукописные подготовительные материалы, а третий представляет собой редак-

[47] Ср.: *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Универсальные характеры русской литературы. Воронеж, 2015. С. 31–44.

[48] См.: *Бялый Г. А.* Указ. соч. С. 34.

[49] *Chances E.* Conformity's Children : An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature. Columbus, 1978. P. 98–101, 106–108. Вообще, Э. Ченсэс отличается наибольшей «щедростью» среди всех исследователей: в ее книге к «лишним людям» у Достоевского отнесены, помимо двух этих героев, «подпольный человек», Ставрогин, Степан Трофимович Верховенский и Иван Карамазов. См. также итоговую обзорную статью автора: *Chances E.* The Superfluous Man in Russian Literature // The Routledge Companion to Russian Literature. London ; New York, 2001. P. 111–122.

[50] *Szerb A.* Geschichte der Weltliteratur. Basel, 2016. S. 666. Там же «лишними людьми» названы Ставрогин, Версилов и Иван Карамазов. (Оригинальное, венгерское издание книги – 1941.)

[51] *Федосеенко Н. Г.* К вопросу о типологическом характере «лишнего человека» : скитальцы Ф. М. Достоевского // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. Вып. 87. С. 109–112. «Лишним человеком» для автора является и Иван Карамазов.

[52] *Frank J.* Dostoevsky : the Miraculous Years, 1865–1871. Princeton ; New Jersey, 1995. P. 352.

[53] *Frank J.* Through the Russian Prism : Essays on Literature and Culture. Princeton ; New Jersey, 1990. P. 214, 217.

[54] *Rogers T. F.* 'Superfluous Man' and the Post-Stalin 'Thaw' : the Alienated Hero in Soviet Prose during the Decade 1953–1963. The Hague, 1972. P. 43–46.

торскую – анонимную – статью. Это как бы не вполне авторизированные высказывания. Однако наряду с ними у писателя есть еще один текст другой дискурсной природы, который мы пока не упоминали и в котором формула эта появляется три (или, может быть, два с половиной) раза. Речь идет о романе «Идиот», три героя которого – князь Мышкин, Ипполит и Евгений Павлович – поочередно аттестуют себя «лишними». И уже это аномальное распределение частот позволяет сделать одно предположение: возможно, Достоевский не стремился афишировать выражение «лишний человек», в том числе, и потому, что ассоциировал его с определенного момента времени с «Идиотом». Если это так, то перед нами слабая версия ситуации, которая существует в творчестве И. С. Тургенева, где имя «лишний человек» самим его единичным употреблением было закреплено за конкретным героем.

Прежде чем внимательнее приглядеться к «лишним людям» в романе «Идиот», нам понадобится сжатое методологическое отступление. Литературные характеры (а «лишний человек» – один из них) занимают особое положение среди других фикциональных конструкций, поскольку в наибольшей степени обладают двойной семиотической локализацией. Характеры строятся и на своей, и на чужой территории; и на собственно литературном, и на металитературном и гуманитарном уровне: на каждом – по свойственным ему законам, но так, что между уровнями совершаются сложные (а иногда и конфликтные) взаимодействия и обмен означающими, во многом обусловливающие характерологическую рецепцию и динамику[55]. За передачу от эпохи к эпохе памяти о характере и за его стадиальные метаморфозы несут ответственность не только писатели, но и литературные критики, публицисты, филологи, философы и т.д. Так вот, уникальность Достоевского в том, что «лишние люди» у него (при всей их немногочисленности) ведут двойную жизнь. Контексты, в которых они фигурируют, принадлежат не просто к разным дискурсам, но к разным ярусам функционирования характера. Известные нам высказывания писателя дают как раз металитературный портрет «лишнего человека», в целом привычный для того времени. А в «Идиоте», как мы

[55] См.: *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Универсальные характеры русской литературы. С. 10–13; *Загидуллина М. В., Фаустов А. А.* Указ. соч.

вскоре удостоверимся, проявляется нечто кардинально другое, с таким портретом стыкующееся лишь очень условно, но зато имеющее прямое отношение к литературной генеалогии и текстуализации характера.

Начнем с рассмотрения того, что, на первый взгляд, без труда вписывается в металитературную модель. Из эпилога к роману мы узнаем: «Сам Евгений Павлович, выехавший за границу, намеревающийся очень долго прожить в Европе и откровенно называющий себя "совершенно лишним человеком в России", – довольно часто, по крайней мере в несколько месяцев раз, посещает своего больного друга у Шнейдера…» [8, 508][56]. Как социально-психологический типаж, Евгений Павлович вполне подходит для амплуа «лишнего человека». Под стать этому амплуа и место, выбранное героем для своего жительства. Можно вспомнить даже то, что Евгений Павлович потерпел типичную для «лишних людей» неудачу, не преуспев в роли потенциального жениха Аглаи. Однако за этим внешним планом скрывается иная – во многом обратная – логика. То, что герой обосновывается за границей, получает косвенную, но недвусмысленно внушаемую текстом мотивировку: Евгений Павлович желает быть ближе к князю Мышкину. Да и в остальном пребывание героя в Европе (как оно описано в Заключении) едва ли не сводится к задаче сообщать в Россию о состоянии князя. Очень показательно и то, кому Евгений Павлович отправляет письма. Первый адресат – это Коля Иволгин, который был главным конфидентом князя Мышкина, а под занавес петербургских событий начал особо отличать Евгения Павловича «между всеми лицами». Второй адресат – это Вера Лебедева, которой Мышкин симпатизировал, в которого она была влюблена (на что всячески намекает рассказчик) и в переписке которой с Евгением Павловичем стало проглядывать «нечто похожее на чувства дружеские и близкие» [508]. Иными словами, все складывается так, как если бы Евгений Павлович функционально унаследовал в социальном пространстве место князя Мышкина. И это никак не вяжется со званием «лишнего человека» – ни в металитературном смысле (героя явно нельзя считать ненужным и праздношатающимся), ни в литературном смысле (герой не лишается места, а обретает его). Добавим, что

[56] Далее «Идиот» цитируется в разделе с указанием только страниц.

и о соперничестве между Евгением Павловичем и Мышкиным в борьбе за руку Аглаи можно говорить лишь с большими натяжками: сюжет эту линию не актуализирует.

Еще один герой романа, называющий себя «лишним», – это Ипполит, который в качестве нигилиста так же легко попадает по своему социально-политическому статусу в нишу, предусмотренную у Достоевского-идеолога для «лишних людей». Но если случай Евгения Павловича работает на то, чтобы пустить нас по ложному характерологическому пути, то Ипполит – настоящий «лишний человек», причем, прежде всего, именно как литературная фигура. В «объяснении» персонажа говорится: «Для чего мне ваша природа… <…> когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш…» [343].

Эти строки представляют собой концентрированную отсылку к литературной характерологии «лишнего человека» и к тургеневскому «Дневнику лишнего человека» в особенности. Речь Ипполита строится вокруг двух ключевых для этого характера концептуальных лексем – «места» и «пира» – и мотива отверженности природой[57]. Столь же несомненны в исповеди собственно тургеневские следы: от общей коммуникативной

[57] Отметим, что эти элементы развертываются в исповеди в обширную семантическую сеть, содержащую и скрытые ячейки. К примеру, Ипполит цитирует заключительную строфу из знаменитой оды в подражание псалмам Н.-Ж.-Л. Жильбера, в другой строфе которой появляется как раз основополагающая для характерологии «лишнего человека» метафора неудачливого, обреченного на смерть гостя на «пиру жизни» («banquet de la vie»). При этом герой, как не раз констатировалось, ошибочно приписывает стихотворение другому французу – Ш.-Ю. Мильвуа, и это целенаправленная путаница. Не менее популярное, многократно переводившееся на русский язык «Падение листьев» этого поэта также находится у истоков семиозиса «лишнего человека» и органично встраивается, кроме того, в разветвленную дендрологическую топику «Идиота». Так, сразу после окончания «статьи» Ипполита рассказчик заметит: «Сам по себе этот восемнадцатилетний, истощенный болезнью мальчик казался слаб, как сорванный с дерева дрожащий листик…» [245].

рамки (повествование чахоточного героя перед смертью) – до некоторых симптоматичных подробностей (мушка в солнечном луче напоминает о словах Чулкатурина: «Счастливый человек – что муха на солнце»[58]). Однако и различия лежат здесь на поверхности: иным у Достоевского оказывается тот оценочный регистр, в котором подаются эти означающие характера. Тургеневский «лишний человек» продолжает экзальтированно любить природу, несмотря на ее недоброжелательность как бы лично к нему, – Ипполит по этой же самой причине восхищаться ею отказывается. Чулкатурин принимает смерть как своеобразный прощальный дар природы, избавляющий его от «лишности», – герой Достоевского с бессмысленными законами природы соглашаться не желает и поэтому пытается наперекор им истребить себя сам. Ипполит протестует не столько против того, что природа не оставила для него вакантного места, сколько против невозможности присоединиться к всеобщему «пиру и хору» природы. Позднее, в небольшом очерке «Приговор», помещенном в «Дневнике писателя» за 1876 год, эта идея неприятия мира (столь важная для творчества писателя) будет заострена до предела. Рассказчика-самоубийцу будет возмущать даже не то, что его лишили права участвовать во вселенской гармонии, а то, что природа насильно произвела его на свет и вынуждает жить, смирившись «в виду гармонии в целом» перед лицом человеческих страданий.

В подобной перспективе признание себя «лишним» эквивалентно убеждению в том, что мироздание является для человека чужим, радикально нечеловеческим. При таком взгляде природа – это даже не «всеобщая мать», не оказывающая предпочтений ни одному из своих созданий (как у Тургенева), а мертвый механизм или некое монструозное существо. Можно сказать и так: в исповеди Ипполита писатель доводит тургеневское восприятие природы до логического конца, до зловеще-пародийного самоотрицания. Но особенно любопытно, что эта ситуация онтологического отчуждения может приобретать у Достоевского принципиально иную семантическую огласовку, которая активируется при рисовке третьего персонажа романа, называющего себя «лишним», – князя Мышкина. Впрочем, в

[58] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 томах. М., 1980. Т. 4. С. 179.

этом случае ссылаться на самоименование героя нужно с осторожностью, поскольку слово «лишний» тут терминологично лишь наполовину и используется, ближайшим образом, просто для обозначения того, что поведение князя плохо вписывается в свод правил, принятых в обществе. Так вот, в начале третьей части романа на даче у Епанчиных князь перед тем, как все отправятся слушать музыку, произнесет: «Я знаю, что я... обижен природой. <…> Я сейчас уйду, сейчас, будьте уверены. Я не краснею… <…> но в обществе я лишний... <…> У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие…» [282–283].

Слово «лишний», однако, прозвучит из уст князя Мышкина совсем не случайно, притом что перед нами на этот раз персонаж, который ни к числу либералов, ни к числу нигилистов не принадлежит и на титул «лишнего», с точки зрения металитературной, претендовать не должен. Как известно, в романе есть одно странное сближение. Дожидаясь на зеленой скамейке свидания с Аглаей, Мышкин вспомнит ту самую фразу Ипполита о мушке в солнечном луче, которую мы цитировали. И она вызовет у Мышкина «забытое воспоминание» из начальных времен жизни в Швейцарии, когда герой однажды забрел в горы и долго смотрел в открывшуюся перед его глазами «бесконечную синеву», плача и простирая к ней руки: «Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» [351]. Это своего рода трансперсональное дежавю завершится тем, что Мышкин целиком отождествит себя с Ипполитом. Князю покажется, что ему тогда пришли в голову именно те слова, которые произнес Ипполит, и даже, больше того, «…что про эту "мушку" Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез» [352].

Князь Мышкин переживает как будто бы точно то же состояние отчуждения, в котором находится Ипполит и которое получает формульную для характера «лишнего человека» фразеологическую кодировку. Однако случай Мышкина вносит в это состояние новую смысловую дифференциацию, сказывающуюся уже в том, что у героя в сравнении с Ипполитом вектор переживания обратный. Вариант Ипполита: природа – чужая мне; вариант Мышкина: я – чужой природе.

Причем такая позиционная рокировка сопровождается тем, что природа изменяет свой облик: ей возвращаются красота и эстетическая притягательность. Но это отнюдь не движение в сторону тургеневского понимания «лишности»: никакой вины за свою отверженность Мышкин на мироздание не возлагает.

Задолго до сцены дежавю, в эпизоде концерта в Павловском вокзале, герой испытает один из свойственных ему приступов забытья, отличающийся особой силой и длительностью. Герою захочется остаться в совершенном одиночестве, «совсем исчезнуть отсюда», так чтобы о нем никто больше не помнил: ему будет мечтаться «…одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить, когда еще жил там, и смотреть оттуда вниз… <…> О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, – о! всю жизнь об этом только – и на тысячу лет бы хватило!» [287]. Как и воспоминание о Швейцарии в сцене дежавю, оптически эта греза развертывается вокруг взгляда, магнетически устремленного вдаль. В обеих ситуациях непреодолимое расстояние между героем и зримым миром выступает визуальным эквивалентом отчуждения от реальности, и это дает ключ к интерпретации «лишности» у Достоевского. В первой ситуации князь Мышкин мучается оттого, что никак не может «пристать» к недосягаемому для него празднику жизни; во второй ситуации герой хотел бы навеки очутиться в подобной удаленной от всего на свете точке. И такое несходство модальностей при полном совпадении диспозиций косвенно свидетельствует о том, что состояние «лишности / чуждости / удаленности» не навязывается у Достоевского мирозданием, а отдается на откуп желаниям и усилиям субъекта, который, в конечном счете, и делает выбор, быть ему «лишним» или нет. В отличие от вселенной Чулкатурина (как и самого его создателя) и Ипполита, равнодушной, если не прямо враждебной к человеку, в авторском кругозоре Достоевского между природой и человеком нет разрыва, о чем впоследствии будет учить на свой лад старец Зосима[59].

[59] Давно замеченный лексический намек на это учение есть уже в подготовительных материалах к «Идиоту»: «Всякая травка, всякий шаг, Христос» (ср.: *Плетнев Р. В.* Преображение мира (Природа в творчестве Достоевского) // Новый журнал. 1955. Кн. XLIII. С. 71; с неточным цитированием). Любопытно, что через несколько строк после этого Достоев-

Предъявлять природе счет – значит мистифицировать и провоцировать ее, и тогда она поворачивается к человеку своим непросветленным – чужим – ликом, который в кривом зеркале воображения может обрести черты «неумолимого и немого зверя», тарантула, машины.

Онтологическая неукорененность «лишности» в литературном мире Достоевского может быть соотнесена на метариторическом уровне с тем, что мир этот строится по метонимическому типу. Логика метонимии – это смещение границ между обозначаемыми референтами, а потому здесь господствует близь (зона сдвигов, соприкосновений, опосредований, приближений, проникновений), а не даль. «Лишний человек» Мышкин из этой логики, как мы уже могли видеть, выпадает. Сидя в Павловском вокзале рядом с Аглаей, князь, погруженный в свои мечты о каталептическом уединении, иногда «…по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самоё» [287]. Близь на наших глазах отодвигается, становится далью, и в результате одушевленное превращается в неодушевленное, референт – в его знаковый дубликат, чуть ли не в призрак, в действительности которого нет никакой уверенности. Это развоплощение ближнего является настолько разительным, что Аглая скажет Мышкину: «Я вас боюсь; мне всё кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтоб его пощупать» [287].

В пространстве «лишнего» героя, иными словами, совершается непрерывное производство дали, блокирующее доступ к окружающему. И в таком отчуждении близкого можно усмотреть специфическую для Достоевского литературную мотивировку металитературного понимания «лишнего человека» как скитальца. Очевидно, однако, что вариант Ипполита такой интерпретации «лишности» никак не соответствует, подпадая (хотя и не целиком) законам метонимического мира.

ский набрасывает, по контрасту, одну из неожиданных, нереализованных версий развития событий: «ИППОЛИТ – главная ось всего романа. // Он овладевает даже Князем, но, в сущности, замечает, что никогда не может овладеть им» [9, 277].

Достаточно вспомнить еще раз, как в галлюцинации Ипполита его приводят в какое-то темное место и показывают природу в образе тарантула, а в одном из снов героя подобный же «пресмыкающийся гад» сам проникает в его комнату. В итоге перед нами вырисовывается двойное противоречие: в противоположность Мышкину «лишний человек» Ипполит имеет, казалось бы, извращенное представление о мироздании, но метариторически не является совсем инородным телом для реальности, конструируемой писателем. И это противоречие может быть снято также в два этапа. Во-первых, жизнь природы у Достоевского (о чем мы уже говорили в первой главе) не сводится к тому пребыванию в безгрешности и славословии Богу, о котором проповедует старец Зосима. Природа (по крайней мере, в ее наличном состоянии) не злонамеренна, но и не безобидна и в не меньшей степени, чем человек, способна на различные «фокусы-покусы» (как говорится в подготовительных материалах к «Бесам»). Так что страхи Ипполита не вовсе беспочвенны, а натурофилия князя Мышкина не вовсе безоблачна (в конце концов, он ведь природой обижен). Во-вторых (и это еще более существенно), такая нестабильность облика природы может быть истолкована в повествовательном аспекте как эффект дисперсии, порождаемый работой метонимии. И соседство в одном романе принципиально разных «лишних» героев прочитывается как результат подобного же рассеяния, захватывающего сферу характерологии. «Лишность» князя Мышкина, как мы могли убедиться, – это максимальное нарушение метонимической логики, самое далекое отклонение от нее, дающее при проекции на металитературную плоскость фигуру Евгения Павловича, «лишность» которой текстом ставится под вопрос. А «лишность» Ипполита выглядит тогда как смещение случая Мышкина, как своеобразное отрицание отрицания метонимической модели, на новом витке, с некоторым сдвигом возвращающее к ней[60]. Одним словом, роман «Идиот» выступил экс-

[60] Если задаться вопросом о метариторической природе того мира, в который выпадает «лишний человек» в «Идиоте», то можно предположить, что это паронимическая реальность, строящаяся на смешении знаков с их референтами. В такой перспективе Ипполит, с его периодическими галлюцинациями, не отстоит бесконечно далеко от князя Мышкина, который регулярно оказывается перед необходимостью разбираться в том,

периментальной площадкой, на которой Достоевский подверг художественному исследованию характер «лишнего человека», а попутно – и границы своей метонимической галактики. После завершения этого эксперимента «лишний человек», по всей вероятности, утратил для Достоевского интерес и сделался для писателя поистине лишним.

кажется ему нечто или действительно существует, и в кругозоре которого между портретом и оригиналом – особые, симметричные отношения.

2.2. АСПЕКТЫ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ В ПОВЕСТИ «ДВОЙНИК»: *ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ* И *НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ* В ПЕРСПЕКТИВЕ *ЧАСТИ* И *ЦЕЛОГО* – «САМ ПО СЕБЕ, КАК И ВСЕ»?

2.2.1. От социальной к семиотической индивидуализации

Опираясь на наблюдения и выводы, сделанные в рамках изучения действия двойной – рекуррентной и транспозиционно-трансформационной – динамики в «Двойнике» (в первой главе книги), для более четкой и однозначной постановки проблемы индивидуализации вспомним следующие особенности повести Достоевского.

Изначальная утопия патернализма Голядкина опирается на концептуализацию социального коллектива, множества людей определенного сословия и на его иерархизированность в целостной системе, в которую по иллюзиям, заложенным в мировоззрении героя, гармонично включаются все персональные амбиции и может обеспечиваться равновесие между *целым* (общество) и его *частью* (индивид). Предполагается изоморфизм общих и индивидуальных интересов и их принципов действия – проблема *социальной индивидуализации* лица при таких условиях не получает особенного акцента. Повесть Достоевского, тем не менее, начинается с момента, когда отдаление Голядкина от воображаемого им «миропорядка» порождает целый ряд противоречий. Среди них выделяется возникновение и развитие конфликтности сил *личных амбиций* и действия *безындивидуализации* (игнорирование Голядкина как самобытного человека, желающего потенциально приобрести общественную «репутацию»). Индивиду нужно осуществлять себя за счет постоянной самодемонстрации, он должен давать о себе знать, делая себя заметным, значимым и значительным, т.е. определить себя в новых воплощениях знаковой отмеченности, означивания. Сдвиг от принципа *безындивидуализации* к стремлению к (*самоиндивидуализации* – вопрос, вытекающий из социальной концептуализации действительности, которая дорастает до метафизической проблематизации *Быть или не быть?*, – неотделим от семиотического контекста *становления индивидуальной личности в свете определения характера* в аспекте соотношения самобытной *части* (единичности) *и целого* (общего). Это, с одной

стороны, ставит вопрос *атрибуции объекта определения через индивидуальный признак.* С другой стороны, так как *индивидуальная семиотическая маркированность* языком описания обеспечивает для референта отличительный признак, данная проблематизация как в плане человеческих личностных начал, так и в механизмах знакотворчества открывает тему соотношения имитативности и нарушения ее модели. При толковании двойного регулирования текстовой динамики повести Достоевского было указано, в каких смысловых ракурсах рекуррентность (сводимая к осознанию тождества, к повторению «точь-в-точь», включая в себя готовые интеллектуальные, эмоциональные и поведенческие схемы само- и миротолкования) и ее интерпретируемость в области трансформационной динамики (поэтика и семиотика дифференцирования) подводят чтение повести к смысловому миру ее автометаописания, т.е. абстрактного самоопределения текста. Индивидуализация, следовательно, как культурно-семиотическая проблематика сосредоточивается конкретно на *литературном языке* в плане осмысления его трансформационной способности, т.е. творческой силы. Если готовые интеллектуальные, эмоциональные и поведенческие схемы в модели само- и миротолкования обладают потенциалом обновляться через прозрение литературного персонажа, то сам художественный текст по ходу своего развертывания все ярче и более определенно проявляет особенности – отличительные признаки – своей перевоплощающейся дискурсивности. Настоящая глава нашей книги возвращает толкование к мотиву «сам по себе, как и все» в надежде обнаружить дальнейшие аспекты осмысления в «Двойнике» проблемы *индивидуального определения*, в перспективе соотношения *части и целого*. Во второй половине данной главы мы обратимся к гоголевскому интертестуальному пространству в повести Достоевского.

2.2.2. Парадокс человека «сам по себе, как и все»

2.2.2.1. Атрибутирование Голядкина – признаки единичности и их утрата

Осуществление стремления Голядкина к достижению его социальной отличительности / отмеченности / особенности чревато парадоксом. Стараясь выделяться из множества «всех»,

он не просто становится аналогом того, против чего он борется (все «они» как враги), но и индивидуализирует этих *всех* странным путем: имитативно повторяя логику действия целого / целостного, он как часть (единичный человек) воплощает это целое в себе как индивиде. Условно можно назвать такой процесс *ложной индивидуализацией*, глядя на нее с точки зрения неосуществления цели выделения единицы, части из целостности, с намерением сотворить своеобразие как отмеченность, которой эта часть отличается от полного множества – от всех других отдельно и от глобальности. Вместо этого получается, что в Голядкине воплощается закон целостности, части которой изоморфны (однородны) как друг другу, так и целому. То, что проблематизация соотношения единичного и глобального, индивида и собирательного множества составляет семантический сюжет, улавливается в разных формах повторов, которые представляют собой этапы развертывания данной смысловой линии. Их ядром является последовательное противопоставление референтов через единичный признак, а затем стирание такого признака, в результате чего объект описания теряет свое своеобразие (или наоборот, отсутствие индивидуальной специфики получает компенсацию).

Приведем пример для иллюстрации. Посмотрим отрывок из описания сновидения Голядкина:

> То грезилось господину Голядкину, что находится он в одной прекрасной *компании, известной своим остроумием и благородным тоном всех лиц, ее составляющих*; что господин *Голядкин в свою очередь отличился в отношении любезности и остроумия*, что все его полюбили… [185].

Семиотическая условность особенности Голядкина определяется специфической признаковостью, благодаря которой герой выделяется из множества, отличаясь «в отношении любезности и остроумия» ото всех, которых также характеризуют подобные черты, ведь компания сама известна «своим остроумием и благородным тоном всех лиц», но в меньшей мере.

Голядкин-младший отнимает у старшего героя отличительную черту выделяться там, где каждый – в качестве «составляющей» целого множества – отдельно характеризуется тем же качеством. Он превращает компанию в единый ансамбль, в котором теряются отдельно определяемые черты каждого. Членов

компании двойник перевоплощает в одинаковых, унифицируя их мнение по отношению к нему самому и Голядкину-старшему под знаком единства. Голядкин-младший поминутно подходит к кому-либо и к каждому обращается со своей фальшивостью:

> …чуть успеет <…> полизаться *с одним* <…> – и глазком не мигнешь, как уж он *у другого*. Полижется-полижется *с другим* <…>, – и вот уж и *с третьим*, и куртизанит *уж третьего*, с ним тоже лижется по-приятельски; <…> – а уж он *у четвертого* <…>. И *все* рады ему, и *все* любят его, и *все* превозносят его, и *все* провозглашают хором, что любезность и сатирическое ума его направление не в пример лучше любезности и сатирического направления настоящего господина Голядкина… [186].

Под влиянием Голядкина-младшего обособленные единицы множества – первая, вторая, третья и четвертая – объединяются под знаком общего мнения, равного мнению его самого, составляя единый коллективный хор, в котором отдельные голоса не слышны. Они лишены единичной отмеченности благодаря своим признакам – первое, второе, третье и четвертое лицо превращаются в носителей общего местоимения «все», в результате того, что жесты Голядкина-младшего повторяются в миметической взаимности: «полизаться с *одним*»; «полижется-полижется с *другим*»; «с *третьим*, <…> с ним тоже лижется по-приятельски»; «уж он у *четвертого*». Этой логике будут созвучны миметические повторения (четырехкратное фигурирование) собирательных местоимений в синтаксических единицах-двойниках: «...*все* рады ему, и *все* любят его, и *все* превозносят его, и *все* провозглашают…» [186]. А результат каков? Голядкин-старший лишается своей отличительной черты, которая обозначила бы его лучшим в качестве любезности и «сатирического направления» ума [186].

В сновидении Голядкина, таким образом, борьба ведется за самобытную индивидуальность в рамках признаковости, т.е. приобретения индивидуализированных отличительных черт. Семантика образа Голядкина-младшего раскрывает себя лишением дифференциальных признаков. Голядкин-старший, наоборот, стоит перед читателем как тот, кому многократно принадлежат поиски истинной знаковой отмеченности через атрибутирование особенных, своеобразных черт. А судить о функциональном присутствии и семантическом действии

своеобразных, индивидуализированных атрибутов предмета определения в рассматриваемых местах текста «Двойника» возможно лишь на фоне толкования взаимоотношения *части и целого.*

2.2.2.2. Атрибутирование Голядкина – чередование определенности и неопределенности

В духе дилеммы *единичности* (индивидуализированность оцениваемой черты характера или оценивающего субъекта) *vs. общего* (разделяемая множеством других лиц черта характера или общее мнение о ней) начертается в «Двойнике» и вопрос самой определимости какого-либо человеческого качества или атрибута рассматриваемой личности. В этом случае само содержание признака подвергается сомнению. Обратим внимание с этой точки зрения на художественный дискурс, возвращаясь к описанию сновидений:

> …чесалась голова господина Голядкина *от какого-нибудь щелчка*, недавно благоприобретенного и уничиженно принятого, полученного или в общежитии, или как-нибудь там, по обязанности, *на который щелчок* протестовать было трудно... <…> *на такой-то щелчок*, – между тем эта же *мысль о щелчке* незаметно переливалась в какую-нибудь другую форму, – в форму какой-нибудь известной маленькой или довольно значительной подлости, виденной, слышанной или самим недавно исполненной, – и часто исполненной-то даже и не на подлом основании, даже и не из подлого побуждения какого-нибудь, а так, – иногда, например, по случаю, – из деликатности, другой раз из ради совершенной своей беззащитности, ну и, наконец, потому... потому, одним словом, уж это господин Голядкин знал хорошо *почему!* (курсив в оригинале. – *К. К.*) [184–185].

Согласно такой тематизации смысл «щелчка» переходит в «форму какой-нибудь известной маленькой или довольно значительной подлости». Подлость в данном контексте как близкое понятие нечестности является чертой характеристики, через которую проводится недвусмысленный параллелизм с образом Голядкина-старшего («новый» Голядкин следует «старому» общественному канону нечестности и несправедливости, он сам призывает своего двойника хитрить). Тем не менее само толкование мотивации подлого поведения получает ряд разных определений. Утверждение, что часто совершаемые подлости возни-

кали[1] «не на подлом основании» или «из подлого побуждения какого-нибудь», характеризует подлость как особое свойство, которое на самом деле нельзя отождествить с подлостью. Причинно-следственная связь последовательно аннулируется – не подлость характера учиняет подлый поступок, а иногда «по случаю» он получается, а этот случай может включить в себя деликатность или даже деликатность может служить основной причиной поступка; возможно и то, что подлость делается «ради совершенной <…> беззащитности» агента подлого акта. В конце перечня аспектов стоит ссылка на то, о чем Голядкин знает точно («уж это господин Голядкин знал хорошо *почему*»), но о чем именно «точно» – в своей конкретности – совсем не идет речь по ходу определения указанной подлости. Ничто не высказано эксплицитно, читатель лишь догадывается о том, что подлость может касаться «приключения» сватовства, но не может знать этого уверенно. Наблюдается нюансированная атрибуция признаков подлости, чем и отрицается беспризнаковая унификация и универсализация разных оттенков данного понятия. Вследствие этого, когда ряд определений доходит до последней дефиниции, за которой стоит очень конкретная причина (Голядкин знает почему), акцентируется индивидуализированное специальное свойство совершения подлости Голядкиным. Однако такая подчеркнутая признаковость одновременно и снимается самой структурой, вносящей неопределенность в плане квази-оксюморонной парности известности, но непознаваемости. Хотя Голядкин знает причину очень точно, адресат текста остается в неведении. Сообщение ориентировано на пробуждение интереса читателя структурой замедления: «...наконец, потому... потому, одним словом, уж это господин

[1] Здесь важен и момент смены субъектности. В начале пятой главы герой пытается спастись «от врагов, от преследований, от града щелчков, на него занесенных…» [138]. Щелчок как признак врагов (Голядкин как адресат) в указанном выше месте имплицитно переносится на сам образ Голядкина в качестве агента. Правда, сначала он и здесь определен в качестве адресата щелчка (он «получает» его), тем не менее другая форма, в которую «переливалась» мысль о щелчке, выдвигает на передний план его собственную виновность, т.е. его собстбвенную субъектность (он ведет себя нечестно уже до появления своего двойника). С этим и связано чувство стыда наряду с тоской Голядкина по ходу поисков своей индивидуальности [см.: 187].

Голядкин знал хорошо *почему!*». Утверждается именно конкретная признаковость, возможность восполнения ею пробела в точном познании. Данная возможность все же отнимается и подчеркивается, что знание признаковости принадлежит только самому герою. В итоге читателем весь процесс воспринимается в качестве дискурсивной стратегии, ведь действительное семантическое определение приобретается именно в форме оксюморонности составляющих определений. Они сводятся к включению в одну единицу смысловых аспектов неизвестности и известности, порождающих идею непознаваемости при известности. Она соответствует оксюморону, заложенному в образе двойника как незнакомого знакомца, который в конце повести видоизменяется как неожиданное ожидаемое, по сути дела: необыкновенное обыкновенное. Благодаря такому механизму атрибуции признаками проблематизируется дилемма маркированности – немаркированности, так как в оксюморонных единицах происходит релятивизация значений в сочетании противоположных компонентов, несмотря на то, что все компоненты сохраняют границы своих самостоятельных смыслов[2].

Указанный смыслопорождающий процесс при дискурсивном определении понятия подлости состоит в полной гармонии и с тем, как Голядкину хочется оправдаться перед Андреем Филипповичем, объясняя ему, что «он вовсе не таков, как его враги расписали» [184]. Здесь опять выделяется его самобытность, которую нарратив развивает дальше: «он вот такой-то да сякой-то и даже обладает, сверх обыкновенных, врожденных качеств своих, вот тем-то и тем-то» [184]. Акцент поставлен на идею индивидуальности, специальной («сверх обыкновенн[ой]») признаковости характера, которая, однако, подчеркнуто остается неопределенной («вот такой-то да сякой-то», «вот тем-то и тем-то» – в скобках можно заметить, что и эти определения

[2] Вопрос двойственности оксюморона с точки зрения дешифровки смысла участвующих в нем составляющих в качестве «неко[его] треть[его] элемент[а]» см. в работе Р. Лахманн; см. о необособляемости (неизолируемости) какого-то нового значения при игре с амбивалентным смысловым потенциалом, сводимой к такому «примирению», которое тем не менее характеризуется сохранением всей колкости и остроты оксюморонного выражения: *Лахманн Р.* К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota») // Лотмановский сборник / сост. Е. В. Пермяков. М., 1997. С. 59.

парные, т.е. фигуры-двойники). Мы знаем лишь то, что господин Голядкин отличается от других, но остается скрытым содержание указанного отличия как специфика характера. Тем не менее данный микронарратив, вопреки отсутствию конкретизации, тематизирует сам факт самобытности и признаковости. Такой процесс опять относится к Голядкину. Но прием повторяется также в словах Голядкина-младшего, который, хотя из-за хитрости и по противоположной инициативе, но также хочет убедить других, что «Голядкин-старший вовсе не то, чем он кажется, а такой-то и сякой-то и, следовательно, не должен и не имеет права принадлежать к обществу людей благонамеренных и хорошего тона» ([185]; здесь индивидуальность в форме отклонения от общей признаковости «людей благонамеренных и хорошего тона» на уровне тематизации проявляется как проблема: она исключает Голядкина из общего, из коллективности положительной признаковости). Обратно симметричные отзывы о господине Голядкине его самого и его двойника, хотя и противоположны по своим аксиологическим ориентациям (с этим связано разное, диаметрально противопоставленное определение атрибуции настоящего и поддельного, фальшивого), парадоксально все же имеют общую основу: оба акцентируют какой-то дифференциальный признак Голядкина, чем он самобытно отличается от того, что о нем думают или что он демонстрирует. Признаковость по линии осмысления ее узнаваемости – неузнаваемости, маркированности – немаркированности встраивается в семантизацию действительности – кажимости с имплицитной темой симулякра[3].

[3] См. у Лахманн о фантазме как о «двойном знаке», представляющем собой «рассеченный или двойной знак типа истинный / ложный; референтный / нереферентный» где «оба полюса упомянутой оппозиции семантически действенны. Симулякр одинаково обладает чертами как истинного, так и ложного образа, одновременно указывая на нечто и отрицая это указание». Лахманн сочетает такое двойственное семантическое действие с таким условным толкованием мира, которое «с одной стороны, дестабилизируется, а с другой, восстанавливается с помощью тропа». (*Лахманн Р.* Семиотика мистификации : «Отчаяние» Набокова // ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 756. См. также о «Двойнике» Достоевского, помимо прочего, в гоголевском контексте: *Lachmann R.* The *Doppelgänger* as a Simulacrum : Gogol, Dostoevsky, and Nabokov // Memory and Literature. Intertextuality

Следует отметить, что указанные процессы опять ведут в «Двойнике» от проблемы социальной индивидуализации к толкованию индивидуализации в семиотической перспективе (в контексте вопроса онтологической достоверности, адекватности соотношения означающего и означаемого – см. вопрос об обозначении действительно существующего или создании симулякра). В то же время семиотическая проблематизация и здесь затрагивает метафизические проблемы бытия в его гносеологических ракурсах: существовать – не существовать (быть – не быть), как быть и как обладать знанием о себе и мире – перед нами такой круг проблем, который неразрывен с толкованием возможности семиотической маркированности (признакового определения) форм псевдо- / лже- / квазисуществования. На метауровне в данный круг проблем включается и толкование природы художественного дискурса. Читатель по ходу всего процессуального развертывания наррации задается вопросом, где лежат границы, отделяющие в тексте имитативное нарративное воспроизведение речи и мышления героя, и те дискурсивные стратегии, в которых созревает компетентность понимания поэтического смыслообразования в целостном произведении Достоевского.

2.2.2.3. «По-всегдашнему» и «точно так» как генерализация в противоположность индивидуализации

О проблеме имитативного повторения и поэтической стратегии его нарушения мы написали подробно в первой главе, в контексте двух разновидностей текстовой динамики в повести «Двойник». Здесь, на фоне вопроса индивидуализации, хотелось бы подчеркнуть: как *чередование операций атрибутирования и его снятия* (см. представленную динамику оценки Голядкина: 2.2.2.1), так и дискредитация четкой определенности самого референта (см. вопрос, к какому содержанию отсылает «щелчок», что́ означает такой феномен в действии, с другой точки зрения: какая характерная черта Голядкина подвергается определению: 2.2.2.2), снимают стабильность значения, превращая его в компонент семиозисного континуума в движении. Главным моментом здесь оказывается само движение (с его метапоэтическим

in Russian Modernism / Foreword: W. Iser. Translated: R. Sellars and A. Wall. Minneapolis versity of Minnesota Press, 1997. P. 298–314; 303–308.)

осмыслением), т.е. идея такой процессуальности семиозиса, в которой проявляется и акцентируется постоянное нарушение устойчивости однозначности смысла. Эта идея получает разветвление во временном измерении. Голядкин в той же десятой главе, где, проснувшись, уверяет себя, что сновидение никогда не сбудется в действительности («Не будет же этого!» [187]), по сути дела переживает точно то, что произошло в сновидении («одним словом, *всё происходило точь-в-точь, как во сне* господина Голядкина-старшего» [195]). И далее:

> …появился господин Голядкин-младший, веселый по-всегдашнему, с улыбочкой по-всегдашнему, вертлявый тоже по-всегдашнему, одним словом: шалун, прыгун, лизун, хохотун, легок на язычок и на ножку, как и всегда, как прежде, точно так, как и вчера, например, в одну весьма неприятную минутку для господина Голядкина-старшего. Осклабившись, вертясь, семеня, с улыбочкой, которая так и говорила всем «доброго вечера», втерся он в кучку чиновников, тому пожал руку, этого по плечу потрепал, третьего обнял слегка, четвертому объяснил <…> пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, чмокнул в самые губки… [194–195].

Недостаток индивидуализации, выражаемый через тему «точь-в-точь», соотносится с временной характеристикой в мире событий[4] и на уровне языка (где три раза подряд фигурирует дословно то же выражение): *как и всегда; как прежде; точно так, как и вчера в одну весьма неприятную минутку* (новое появление изоморфизма в соотношении означаемых событий – их вариативного повтора – и повтора выражения с тем же смыслом на уровне означающих). Уже знакомая для нас рекуррентность / вариативность в данном сообщении воспроизводит известную по сновидению логику поведения Голядкина-младшего в его обращении к целой группе, к множеству, а затем к единичному члену коллектива, чтобы повлиять на значение целого через доминанту самого себя как индивидуального носителя мнения. Следовательно, он ведет себя *как всегда* в том отношении, что, охватывая множество (его улыбка «так и говорила всем»; он «втерся в кучку чиновников»), он начинает сегментировать данную целостность (подходя к «тому», «этому», третьему, четвертому, пятому). Такой подход опять ведет к лишению господина Голядкина своей положительной единичности (до высшей степени присутствующей в нем черты), возникшей благодаря единогласному выделению его отличительности всем множеством / коллективом. В «реальной» жизни маркированность Голядкина поворачивается негативно. Двойник вырывает свою руку из руки Голядкина-старшего и создает целый жестовый сюжет осрамления, тем самым принося своему сопернику негативную отмеченность. В этой новой сцене индивидуализация Голядкина его двойником (выделение единичной отрицательности героя) порождает любопытный диссонанс со старанием «нашего героя» стушеваться[5].

[4] См.: «Погода была ужасная: была оттепель, валил снег, шел дождь, – ну точь-в-точь как в то незабвенное время, когда…» [213]; «Точь-в-точь как у Олсуфия Ивановича» [217].

2.2.2.4. Медиация по ходу порождения индивидуальности

Установка на динамику определенности и неопределенности, касающейся как статуса означаемого, так и означающего, подчеркивая сам процесс означивания как семиотическую процессуальность, выдвигает на передний план и третий фактор действия знаковости: субъект толкования в состоянии его движения. Если субъектом интерпретатора в событийном мире повести выступает господин Голядкин (сходящий с ума : прозревающий герой), то адресатом толкования, в том числе и на метопоэтическом уровне, само собою разумеется, является читатель, для которого образ Голядкина как семантический конструкт играет роль медиатора. Такая функция медиаторства,

[5] Ср. все это по контрасту, возникающему на фоне действия, в котором поцелуй связывается и с пятым членом «кучки чиновников», который по-видимому выделяется из толпы своей исключительной единичностью: «пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, чмокнул в самые губки» [194–195]. Поцелуй возвратится в новом контексте мотива «точь-в-точь» в последней главе, где Голядкин хотел бы надеяться, что этот жест «[точь-в-точь как в семье» и он его помирит с двойником. Вместо этого он получает предательский иудин поцелуй в качестве обратно симметрического поцелуя, адресованного пятому другу в десятой главе и рифмующегося с его негативной отмеченностью в результате действия осрамления в десятой главе. Ср. нейтральное упоминание «пятого» в восьмой главе при сегментации целостности Голядкиным-младшим согласно известной схеме: «…господин Голядкин-младший <…> – около чиновников, сказал словцо одному, пошептался о чем-то с другим, почтительно полизался с третьим, адресовал улыбку четвертому, дал руку пятому и весело юркнул вниз по лестнице» [169].

присоединенного к литературному персонажу, также приводит к авторефлексивному осмыслению в повести.

Проиллюстрируем сказанное на мотиве *бездны* (в определенном смысле эквивалента *обрыва*). Он фокусируется на изменении героя как субъекта понимания и действия, а также и на дискурсивной стратегии индивидуализации смысла в плане трансформации. *Бездна* со своими смысловыми эквивалентами сообщает о желании Голядкина *не быть, сквозь землю провалиться*, т.е. отказаться от желаемого им пути самоопределения как самобытной личности [напр., 127]. Тем любопытнее, что в представляемом ниже эпизоде *бездна* свидетельствует о переходе Голядкина от старого к новому «я», посредничая между двумя этапами трансфигурации литературного персонажа:

> Положение его в это мгновение походило на положение человека, стоящего над страшной стремниной (ср.: крутой, скалистый обрыв. – *К. К.*), когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз колышется, падает, увлекает его в бездну, а между тем у несчастного нет ни силы, ни твердости духа отскочить назад, отвесть свои глаза от зияющей пропасти; бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам, сам ускоряя минуту своей же погибели [142].

Обращает на себя внимание нагромождение моментов движения земли – «обрывается», «покачнулась», «двинулась», «колышется», «падает». Главная характеристика действия, «обрывается»: «в последний рай колышется, падает», составляет единицу, где в результате смены времени глагола исчезает однозначное согласование с подлежащим женского рода «земли» (ср.: «уж покачнулась, уж двинулась»). Благодаря такой смене в глаголах «колышется» и «падает» скрывается возможность указать как на движение земли, так и самого Голядкина. Герой пока никак не может сдвинуться с места (он в промежуточном положении), стоит там неспособным отвести глаза от зияющей пропасти, названной «бездной», которая, однако, тянет его, «стоящего над страшной стремниной», в то время как земля под ним в процессе обрывания (она уже последний раз колышется и падает). Указанные моторные атрибуты земли, таким образом, посредничают между *движением земли и статичностью Голядкина*, у которого пока нет силы даже отскочить назад, но в конце концов он сам прыгнет в бездну. Переход от статичности

к динамичности в этом свете определяется как процесс, но не только. Он характеризуется сдвигом от земли → к Голядкину как референту в качестве транспозиции, воплощающей смысловую интеграцию. Сначала внушается, что Голядкин смотрит в стремину как в бездну, зияющую пропасть, перед которой он стоит неподвижно, не отводя глаз от нее. Стремина со своим неподвижным состоянием (которую можно пристальным взглядом рассматривать) существует сама по себе, а Голядкин, также лишенный любого знака движения, имеет внешнюю статичную позицию по отношению к ней. При этом бездна семантизируется как процессуально открывающаяся пропасть, изображенная в момент, «когда земля под ним обрывается, уж покачнулась, уж двинулась, в последний раз колышется, падает». Само движение земли тянет Голядкина в пропасть, которая, по свидетельству описания, именно в указанное время формируется перед глазами героя. Когда процесс возникновения пропасти (обрывания земли) заканчивается (обрыв), Голядкин прыгнет в нее.

Идея *движения земли и статичности Голядкина по отношению к этому движению* в перспективе конечного результата (готовая пропасть), следовательно, переписывается как совместный процесс движения земли и Голядкина (интеграция). Тогда герой определяется не своей внешней позицией, а отмечен как субъект, который участвует в самом процессе возникновения *обрыва*. Своей статичностью он становится участником данного события, последним моментом которого является его прыжок. Тем самым полностью завершается, а затем прекращается данное совместное действие. Это процессуальное возникновение совместности субъектов (обрывающиеся земля и Голядкин) в том же действии формирования бездны можно понимать под семантической интеграцией, означающей перенос, транспозицию субъектности Голядкина на субъектность бездны. Бездна в этом свете становится метафорой самого Голядкина, видящего себя извне в то время, как он участвует в процессе собственного личностного формирования. Он «прыгнет» в сам этот процесс, который начинается так, что ему страшно, и он, несчастный (ср.: «у несчастного»), хочет избежать истинной встречи с самим собой (пропасть с этой точки зрения предлагает решение: там можно исчезнуть, «убежать от себя самого, но даже совсем

уничтожиться, не быть, в прах обратиться» [139, ср.: 137]). В конце процесса Голядкин, овладеваемый бездной, «прыгнет в нее», «сам ускоряя минуту своей же погибели» (после временной смерти), т.е. действует как участник в процессе самопознания и самоопределения.

Сюжет *бездны* в структуре связи между концом четвертой главы и изображением появления двойника в пятой главе вырисовывается в ряду трансформаций, из которых зафиксируем самые важные этапы: 1) *бездна* в окружении *стыда* и *страха* (*смятения*), связанных с проблемой самопринятия и самопознания героя (заключение сцены изгнания из дома Берендеевых [137]); 2) пристальный взгяд в бездну, статичное визуальное проникновение с результатом динамизации процесса самопознания, в котором движущейся силой оказывается сам герой [142]; 3) в конце пятой главы Голядкин догоняет своего двойника в своем доме и квартире, а к квартире ведут лестницы среди «бездн[ы] всякого жилецкого хлама», нагроможденного «на всех поворотах» [143]. Бездна здесь начинает входить в другую семантическую системность указаний на множество[6].

Трансформация мотива бездны вырисовывает путь Голядкина от идеи *спрятаться* / *убежать* от себя к желанию *встретиться с самим собой* в процессе самопознания, соответственно сдвигу от чужого (дома Берендеевых) к своему / индивидуальному

[6] Ср. предложение в журнальной редакции 1846 года, пропущенное по ходу переработки повести в период 1861–1864 годов (публ. 1866): «Он понял наконец, что теряется совершенно, что падает в бездну» [358]. Бездна ведет себя как силлепсис не за счет двойственности его лексического значения, а благодаря тому, что к нему присоединяются две идеи: затерянность, онемение, ослабление, смешивание идей и стремление выйти из такого интеллектуального состояния потери предыдущих схем толкования. Мотив представляет удвоенную мифологическую перспективу временной смерти (погибель и возможность обновления), что рифмуется с заложенным в нем психологическим удвоением (сочетание *бегства от* и *стремления к цели*) и с дешифровкой оксюморона познавать / узнавать знакомого в незнакомце. *Бездна*, в то же время, по ходу своего мотивного развертывания связывает значение а) обрыва, а затем б) кучи предметов в пространстве голядкинского дома («бездна всякого жилецкого хлама» [143]) и в) множества двойников, когда «народилась наконец страшная бездна совершенно подобных» [187].

(голядкинскому). Метафора *бездны* особым образом обозначает фазы сюжета поисков Голядкиным своей индивидуальности как субъекта. Трансформационный смысл, заложенный в развертывании бездны, позволяет заметить посредническую роль данного мотива[7]. Действию такой функции способствует его эквивалентность с черной водой Фонтанки, вызывающей мифопоэтические ассоциации с внутренне конфликтным мотивом *умирания vs. прихода к новой жизни*.

2.2.3. Интертекстуальное перевоплощение мотива «сам по себе»

2.2.3.1. «Точь-в-точь» в качестве гоголевского интертекстуального сигнала

В четвертой главе «Двойника» господин Голядкин замечает любопытные детали в своем окружении:

> На этом господине парик, <…> а если снять этот парик, так будет голая голова, точь-в-точь как ладонь моя голая». <…> господин Голядкин вспомнил и о арабских эмирах, у которых, если снять с головы зеленую чалму, которую они носят в знак родства своего с пророком Мухаммедом, то останется тоже голая, безволосая голова [135].

Отрывок обращает на себя внимание двумя интертекстуальными ассоциациями. Они, с одной стороны, ведут в направлении «Носа»: снять нос, а остается «преглупое, ровное и гладкое место», т.е. «ничего»; в ином прочтении, – в направлении «Записок сумасшедшего», где бреют волосы Поприщину в «Испании» («Сегодня выбрили мне голову, несмотря на то что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом»[8]). Гоголевский межтекстовый комплекс (не в последнюю очередь с составляющей ин-

[7] О функции посредничания знака в сочетании двух уровней толкования и о реализации транспозиции смысла с одного на другой, см., напр., в работах Риффатера, толкующих явление силлепсиса: *Riffaterre M.* Syllepsis // Critical Inquiry. 1980. № 6 (Summer). P. 625–638; *Idem.* Symbolic Systems in Narrative // Fictional Truth. Second edition. London ; Baltimore, 1993. P. 53–83; *Idem.* The Unconscious of Fiction // Fictional Truth. Second edition. London ; Baltimore, 1993. P. 84–112.

[8] См. в произведении Гоголя запись: «Январь того же года, случившийся после февраля».

тертекста, возникающего в тесной связи с «Шинелью»[9]) является важной частью авторефлексии повести Достоевского. В этих рамках также ставится проблема имитативности «точь-в-точь» на фоне противопоставленного ему принципа трансформации событийных (действие) и дискурсивных (в данном случае: интертекстуальных) форм индивидуализации.

Объяснить, почему гоголевский интертекстуальный пласт не может «точь-в-точь» воспроизвести отдельные претексты или их часть, можно той чертой межтекстовой поэтики Достоевского, которую Т. И. Печерская обнаруживает в качестве повествовательной модели в «Двойнике», интерпретируемой как центон[10]. Анонимное цитирование повествователем «alter ego начинающего автора», дилетантом, подражающим Гоголю в форме приведения разных, явно не раскрытых компонентов его произведений с «абсурдной избыточностью», как бы переписывает «по памяти» мастера. Хотя он «неумело копирует», все же обеспечивает в повести «многократное и многослойное структурное наложение различных "чужих" текстовых фрагментов в пределах одного сегмента повествовательного поля»[11].

В перспективе центона процитируем следующие строки в качестве метапоэтического сегмента:

> Господин Голядкин почти совсем нагонял его; даже раза два или три подол шинели незнакомца ударил его по носу [143].

[9] Сошлемся выборочно, в качестве примера, на критическую литературу по интертекстуальному исследованию поэтики Достоевского, по вопросу перехода от Гоголя к Достоевскому и по следам гоголевской поэтики в творческом сознании Достоевского: *Бем А. Л.* Гоголь и Достоевский // О Достоевском. Сборник статей / ред. А. Л. Бем. М., 2007 [Прага 1929/1933/1936]. С. 492–517; *Виноградов В.* В. К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник» // Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 101–141; *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // О художественных мирах. М., 1985. С. 161–209; *Викторович В. А.* Гоголь в творческом сознании Достоевского // Достоевский : материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 216–233; *Дилакторская О. Г.* Гоголевская тема в «Двойнике» // Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 186–202; *Печерская Т. И.* Игра Гоголя : центон как повествовательный код (повесть Ф. М. Достоевского «Двойник») // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 74–87.

[10] См.: *Печерская Т. И.* Указ. соч.

[11] Там же. С. 74.

Уловленный здесь момент в действии повести сочетается с совместной авторефлексивной тематизацией *н* / *Носа* и *ш* / *Шинели* в описании «тоскливой побежки» Голядкина (от своего двойника и за ним). В этом контексте выделяется гоголевский источник ключевой хактеристики впечатления Голядкина, вызванного видом еще не распознанного им незнакомца:

> Впрочем, и опять не в том было главное дело, что господин Голядкин его видывал часто; да и особенного-то в этом человеке почти не было ничего, – особенного внимания решительно ничьего не возбуждал с первого взгляда этот человек. Так, человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные, и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства, – одним словом: был сам по себе человек [141].

Отрывок сталкивает читателя с уже известным по характеристике Голядкина вопросом, что это на самом деле означает, быть «сам по себе, как и все». Осмысление в повести Достоевского осуществляется двояко. Во-первых, определение незнакомого рифмуется с самоопределением Голядкина, произнесенным у врача Крестьяна Ивановича. Во-вторых, форма семантизации в данном месте порождает двойственность, подобную двойному определению носа в гоголевском произведении. Прежде чем приступить к толкованию названного феномена в тексте «Носа» в перспективе порождения интертекстуального материала в «Двойнике», выясним ход возникновения амбивалентностей в приведенном отрывке из произведения Достоевского.

2.2.3.2. «Сам по себе» в свете особенности, порядочности и значения

Сегмент содержит в себе явные противоречия: два раза подчеркивается, что ничего особенного нет в появляющемся перед глазами Голядкина человеке, хотя только «почти не было ничего». Этими ограничениями доводится до минимума полномочие указанного отсутствия особенности, но при этом достигается максимум того же свойства через акцентирование самоуверенности сообщения: «внимания решительно ничьего». Этой противопоставленностью в определенной мере дискредитируется аутентичность признака отсутствия особенности в структуре утверждения (подчеркивание недостачи атрибута своеобразия) и отрицания (амбивалентность ограничения).

В их единстве обнаруживается слитность полного *отождествления* определяемого объекта описания (двойник) с какой-то его индивидуальной чертой (он особенный) и его *дифференцирования* через возможное лишение той же черты. В этом контексте он также в своем сюжетном развитии характеризуется одновременно как сам по себе и как не сам по себе (что-то другое / кто-то другой). Неполноценность особенности на следующем шаге переносится на идею порядочности, что можно понимать не просто как обыкновенность, но и как качество, соответствующее принципу общепринятого порядка вещей (более отвлеченно: миропорядка, мироустройства). Такое определение также приводится дважды, а синтаксическая субверсия ставит специальное ударение на утверждение: «Так, человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные...» [141]. Буквальный повтор, полное отождествление (с тематическим сигналом «разумеется») в синтаксической композиции приобретает новое дифференцирование, а предикат («человек был <...> порядочный») превращается в определение («как и все люди порядочные»). Оно требует нового предиката, который приходит в конце предложения как синтезирующий смысл комплексного процесса определения, заложенного в целостном сообщении. На первом этапе такой имплицитный синтез приводится в мотиве «значительности достоинств», дополняясь теми же противоречивыми ограничениями или расширениями (в духе указанной стратегии определения «умерением» или «усилением» / подчеркиванием присутствия выбранной черты: «может быть», «кое-какие», «довольно», «даже» – модальные выражения): «и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства». После этого следует эксплицитное суммирование всех этапов определения в качестве семантической кульминации всего предложения – «одним словом: был сам по себе человек».

Представленный микросегмент из пятой главы, где помимо прочего «два или три раза подол шинели незнакомца ударил[т] (господина Голядкина. – *К. К.*) по носу» (метатематизация межтекстовой авторефлексивности текста), превращает идею «сам по себе» в главный мотив, привлекающий к себе сложный гоголевский интертекстуальный контекст. «Сам по себе» – со своим окказиональным значением, противопоставленным идее незави-

симости: «Так, человек был, как и все…» – в изучаемом отрывке подводит итоги противоречиям, внутренней конфликтности, проявляющейся в комплексной смысловой единице, где «совмещаются» интерпретационные операции утверждения и отрицания. Семантические аномалии раскрываются в *атрибуции* и *лишении атрибуции «особенности» и «порядочности»* не просто в русле определяемости объекта описания (незнакомого знакомца) на основе тождества (с самим собой) и дифференциации, но и в русле характеристики приводимых атрибутов («особенное», «порядочное») по отношению друг к другу по принципу совпадения (тождества) и расхождения (дифференциации). В результате таких ходов семантизации значение «сам по себе» представляется как *вопрос относительности* (с лингвистической точки зрения это происходит в «нарастающей» структуре удвоений), со смысловым ядром соотношения одинаковости и расхождения. (Нельзя упустить из виду, что здесь улавливается семиотический принцип смыслопорождения и тем самым достигается метауровень мотива значения.) В мире действия пятой главы (первая встреча Голядкина со своим двойником) значение как феномен реляционности раскрывается в дилемме, относится ли незнакомый человек к самому герою в качестве знакомого:

> …никого не было, ничего не случилось особенного, – а между тем... между тем, ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним <...>, и – чудное дело! – даже что-то сказал ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совсем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся [139].

Налицо не только тематизация отношения знакомого незнакомца к Голядкину в мире событий, но в плане словесного выражения – повтор мотива *особенное.* Мотив раскрывает свое значение в сдвиге от неопределенности и общего определения ситуации к большей степени определенности, доведенной до конкретности: «никого не было, ничего не <...> кто-то сейчас, сию минуту <...> что-то <...> что-то <...> о чем-то», а параллельно с этим: «около него, рядом с ним <...> ему <...> к нему <...> до него».

В такой композиции сообщения получает определение искомое Голядкиным значение феномена, «до него относящегося». Тем самым акт понимания героя интерпретируется в повести как семантическая перекодировка смысла неопределенности

общего характера в направлении смысла конкретного субъекта означивания. Такая имплицированная трансформация самого мотива значения ресемантизирует утверждение «и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства». В этом духе идея «одним словом: был сам по себе человек» удваивается не только по линии парадоксальности характеристики *он сам по себе, как и все порядочные люди* (он индивидуально независим / особен, как и все другие; названная недостача индивидуальности сводится к порядочности следования сложившемуся общему «миропорядку»). Порождающее смысловую аномалию удваивание мотива *сам по себе* разыгрывается и в том направлении, что знакомый незнакомец может быть *сам по себе* или *не сам по себе* лишь *для кого-то и по отношению к кому-то* / *чему-то* – будь это «все люди порядочные» (множество) или сам Голядкин (индивид / единичность). К тому же Голядкин сам начинает понимать, что двойник сам по себе (как особенный порядочный человек) – не кто иной, как он сам. Вдобавок двойник представляет собой целостность (человек) и собственную часть Голядкина («что-то сказал ему, что-то <...> о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся», т.е. не всё о нем, а лишь что-то, часть его целостности). Для читателя очевидно, что двойник, как знакомый незнакомец, как порядочный особенный человек, имеющий отношение к Голядкину как явление целостное (он человек) через часть героя (он говорит что-то и не всё о Голядкине), в одно и то же время приобретает свое определение по отношению к Голядкину как к единичному индивиду и многим другим («человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные»).

По свидетельству рассмотренных описаний проблема двойничества возникает в контексте *я – он* / *другой и* / *vs. я – все другие; я как целое* / *общее, представляемое не конкретно выделенным* / *изолированным свойством и* / *vs. я как часть* / *как свойство, сегментированное из целого*[12]*; свое и* / *vs. чужое*. На стыке этих трех взаимо-

[12] О проблематике части–целого с двух разных точек зрения см.: *Савинков С. В.* Палец г-на Голядкина : о категориях части и целого в творчестве Достоевского // Культура и текст. 2019. № 4 (39). С. 22–27; *Его же*. Титулярный советник как идейный конструкт в повести Достоевского «Двойник» // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 129–138. (См. также в следующем разделе этой главы.) Проблематизацию части–це-

связанных семантических осей обнаруживаются существенные аспекты определения двойничества в повести Достоевского и толкуется значение того гоголевского и пушкинского интертекстуального комплекса, который действует в данном месте текста. В итоге наделение индивидуального объекта определения семантическим признаком (его «особенность») содействует такому смысловому дифференцированию, которое отделяет референт *от множества других* (*всех*), от *единичного другого и от самого себя как части* (*или целого*). Все перечисленные смысловые перспективы заложены в семантическом конструкте двойника в повести Достоевского.

2.2.4. «Нос» как элемент гоголевского контекста мотива «сам по себе» в свете корреляции *части* и *целого*

Неотделимый от комплексного гоголевского контекста мотив «сам по себе» в этом четвертом параграфе настоящего раздела попытаемся интерпретировать в повести «Нос» в целях выяснения одного из смысловых направлений, входящих в интертекстуальный план «Двойника». Вспомним господина Носа, который с негодованием сообщает Ковалеву, что он «сам по себе»[13]:

> – Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части[14].

Быть «самим по себе» – на уровне событийного сюжета означает претендовать на смысл самостоятельного целостного: нос в мундире (в знаковом мире социальной иерархии по принципу чина) показывает себя самостоятельным и незави-

лого в свете метапоэтики Гоголя см.: *Вайскопф М.* Нос в Казанском соборе : о генезисе религиозной темы у Гоголя // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. М., 2003. С. 180–184.

[13] О мотиве *сам по себе* в гоголевском контексте самозванства см.: *Милентиевич Л.* Самозванство как явление в художественном мире Гоголя // Slavica Tergestina. 2017. № 1(18). С. 238; о проблеме самозванства подробно см. в классической работе: *Бем А. Л.* Указ. соч. С. 513–517.

[14] Произведение Гоголя цитируется по следующему изданию: *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений. М., 1984. Т. 3: Повести. Все страницы цитат из «Носа», отдельно не отмеченные в главном тексте, взяты со с. 38–62. Курсивы наши. – *К. К.*

симым человеком, подчеркивая, что между ним и Ковалевым «не может быть никаких тесных отношений». На метауровне семиотизации сообщение толкуется как возможное отсутствие реляционности двух знаков (соотношение означающего и означаемого). Они ведь – Ковалев и господин Нос – служат в разных «частях» административной иерархии, таким же образом, как и говорится о них, что они воплощают и осмысляют разные формы знаковости – целостному знаку «сам по себе» (толкование Носом) противопоставлена идея Ковалева о части (нос) другого целостного знака (его самого, Ковалева): «Ведь вы мой собственный нос». Так как отрезанный, сбежавший нос Ковалева, безусловно, является двойником героя, который полностью встраивается в общественное мироустройство, в двух отдельных толкованиях явления носа – 1) комплексный индивидуальный знак целостности, без каких бы то ни было отношений к другому самостоятельному индивидуальному знаку; 2) часть целого первичного знака (часть тела), – следует искать такие интерпретации знака, которые принадлежат самому Ковалеву или обществу, мышление которого герой представляет имитативно (по приниципу аналогии). Такое мышление отражается и воплощается в сюжете носа. Этот сюжет понимается двусторонне: как он появляется с точки зрения Ковалева и как он толкуется в поэтическом дискурсе целостного текста (разница тоже касается перспективы части и целого)[15].

Толкование носа как отдельного существа, носителя чинов (идея «сам по себе»), полностью совпадает с общим убеждением Ковалева, который «…был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию». Ковалев, следовательно, сам отделяет друг от друга человека (что говорят «о нем самом», – он сам является вариантом мотива «сам по себе») и то, что говорится о его чине и звании (как значительной

[15] Ср. затем третье определение: «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе». Синтагматическая цепь '*нос сам по себе → нос как часть Ковалева → нос как сам Ковалев → а на уровне авторефлексивности гоголевской поэтики: нос как само литературное произведение Гоголя*' вырисовывает одну трансформационную дискурсивную линию, созидающую систему семантической иерархизованности.

части, которая как бы все же не он сам, но что-то, о чем можно говорить как об отдельно существующем). Итак, когда сбежавший нос указывает на свою отдельность от Ковалева, ссылаясь на мир службы по принципу социальной знаковости, то в его словах отражается логика самого Ковалева. Нос как чин и звание (человек, оцениваемый по чину и званию) – действительно «сам по себе» Он никакого отношения не имеет к Ковалеву как целостному лицу. Чин и звание – совместно стоят в стороне как отдельный феномен целостности. Рассказ о двух типах коллежских асессоров (чин во всей России как целой стране от Риги до Камчатки vs. кавказский чин асессорства) и именование Ковалева майором при представляемых обстоятельствах семиотической условности, выражаемой известными всем социальными индексами (порядок общественного знакоупотребления), отражают подобный принцип мышления и модус вивенди «сам по себе», которые никакого отношения не имеют к истинным ценностям человеческого характера, т.е. к человеческому персонажу в своей личной, индивидуальной целостности[16]. Чин, звание, служебная репутация и честь проявляются не в качестве неотъемлемой синекдохической части личности. Они воплощают «сами по себе» знаковые конструкты (по этой причине может идти нос своим карьерным путем независимо от Ковалева). Они дорастают до целого без отношения к существенным качествам лица, которому они принадлежат (которое как первичное лицо является объектом определения).

Поэтому лицо как часть тела вообще должно исчезнуть в обеих инкарнациях «самого по себе». Без носа на лице Ковалева остается «преглупое, ровное и гладкое место» – «ничего» («Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!...»). И как он скрывает эту пустоту (ничего), «закрывши платком лицо», – тем самым превращая лицо как часть по отношению к целостно-

[16] См. точное определение И. Пильщиковым возможности приравнивания одного чина к другому благодаря Табели о рангах: *Пильщиков И.* К поэтике и семантике гоголевского «Носа», или что скрывают говорящие детали // Литературоман(н)ия : к 90-летию Юрия Владимировича Манна : сборник статей / сост. Д. М. Магомедова, ред. В. Б. Зусева-Озкан, О. В. Федунина. С. 229–230; ср. о теме коллежского асессорства и чине Ковалева в статье: *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Русская литература. 1984. № 1. С. 153–166.

му лицу как персоне в знак симулякра (Ковалев прячет лицо, скрывая факт, что там нет ничего), – он предвещает поведение своего носа в мундире, который в соборе «спрятал совершенно лицо свое» (ведь будучи «сам по себе» он не принадлежит ни к какому целостному лицу как персонажу). И хотя повествователь утверждает, что нос (господин Нос) все это совершает так, что «с выражением величайшей набожности молился»[17], указанное «выражение» не может проявиться на самом лице, которое спрятано «совершенно». К тому же то, что он прячет лицо, в контексте набожности имеет свою семантическую пару, отнесенную и в другой форме к Ковалеву: «Он поспешил в собор, пробрался сквозь ряд нищих старух с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз, над которыми он прежде так смеялся». Лица не видны у набожных старух, как и не видно лицо Ковалева, который должен платком скрыть знак недостачи на лице – этому соответствует то, как сам нос «совершенно» скрывает свое лицо.

Лиц нет[18]. Вуалируется как само лицо, так и его отсутствие. Преемственность между этапами до и после побега носа создается аналогией жестов Ковалева и носа, как и континуумом образов набожных старух с завязанными лицами. Расхождение состоит в том, что ранее смеявшийся Ковалев на этот раз пребывает «в таком расстроенном состоянии, что никак не в силах был молиться». Он как герой, однако, не осознает в этом разницы. Все образы стоят сами по себе, а адресоваться к носу во имя «сообразности» (привести во взаимоотношение, в корреляцию разные компоненты эквивалентностей) он способен, лишь ссылаясь на мир общественных знаков, когда он объясняет свое положение, возникшее в результате потери носа: ходить без носа ему, майору, неприлично; перед дамами в знакомых домах тоже невозможно. На все это нужно смотреть «сообразно с правилами долга и чести» – в этом духе будет толковаться нос в роли человека как «подлец», «плут» и «мошенник», у которого «ничего не было священного» и который «поступил <...> бессовестным образом». Приводить в эквивалентность разных персонажей без лица, как и осмыслять потенциал соотношения бытия до и после побега носа (смех → расстройство), Ковалев не умеет. Сообразность касается лишь чина и ранга, т.е. социального статуса, который, по его собственному толкованию, опосредованному господином Носом, живет сам по себе, независимо от человека. В то же время такой статус показывает эквивалентность с индивидом (он сам и его чин). Сообразность соответствует тому приличию (словами Достоевского: социальной «порядочности», – см. еще раз: «человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные <...> одним словом: был сам по себе человек»), из законов которого Ковалев, в противоположность Голядкину (и цирюльнику Ивану Яковлевичу), ни на минуту не вырывается. Душевное «расстройство», *расстроенность* Ковалева не развертывается в сюжет героя; прочно укоренившиеся социальные, интеллектуальные, психологические схемы не способны *расстраиваться*, деконструироваться, а затем пересоздаваться, – иными словами, семиотическая условность мира (онтологический аспект) и рамок мышления о мире (гносеологический и когнитивный аспект) не проявляет готовности к видоизменению.

Новым моментом миропонимания оказывается убеждение Ковалева, что господин в соборе является его собственным носом («Ведь вы мой собственный нос»), – в этой мысли раскрывается другой тип сообразности (признание целого через соотношение части и целого), отрицаемый Носом. Утверждается, что, не являясь частью тела Ковалева, нос воплощает целостного человека «самого по себе». Тем не менее идея части тоже ставится как проблема в рамках модели общественного мышления. О ней говорят формы имплицитной и эксплицитной тематизации и сама дискурсивная поэтика текста «Носа».

Во-первых, имеется в виду, что из собирательного множества как целостного не избираются отдельные элементы для наделения их отмеченностью, т.е. индивидуализацией через дифференцированную / дифференциальную конкретность. Таким образом функционируют уже упомянутые чины и звания, когда коллежское асессорство в качестве собирательной категории, как говорилось выше, включает в себя два разных сорта

[17] Комментарий к данному месту с точки зрения кощунства см.: *Успенский Б. А.* Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) // Историко-филологические очерки. М., 2004. С. 49–68.

[18] См. у С. Г. Бочарова: «Утрата носа приравнивается к <...> утрате лица» (*Бочаров С. Г.* Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 142).

асессоров и именуемое майором лицо. Такую логику Ковалев считает в порядке вещей.

Во-вторых, подобная логика действует в словах полицейского чиновника, выясняющего, что он «близорук», а если Ковалев станет перед ним, то он видит «только, что у [него] лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не заме[тит]». Целое слагается из незамеченных частей, которые для восприятия и осознания как бы и не существуют. Проблема вытекает из «странности» отождествления объектов и феноменов мира. Офицер, как и сам Ковалев, принимает нос за господина: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина». Мир видит лишь контуры целого, когда части сами скрываются, как и может скрываться целостное лицо, и при этом только предполагаться, что оно существует, но нет возможности сосредоточиваться на его единичных частях (помимо прочего и поэтому Ковалеву помогает, что он прячет лицо под платок – это отвлекает внимание от восприятия части).

В-третьих, в данный принцип вкладывается и толкование субъектом речи его собственного определения на уровне языка: «Моя теща, то есть мать жены моей…» (толкующее объяснение как перифраза затем буквально повторяется [54]). Удваивание полной перифразы выражения подчеркивает самостоятельность равноправных элементов, которые как целостные единицы «сами по себе» могут служить заменами и даже любой элемент может появляться снова.

Единицы мира и языка постоянно подчеркиваются в своей изолируемой, отделенной целостности, в своем онтологическом состоянии «сами по себе». Они даже при своей взаимосвязанности могут стоять самостоятельно. Ковалев тоже имеет двойственное сведение о своем носе. Он не отказывается от своего знания, что речь идет о его собственном носе. В то же время он обращается к нему как господину Носу в мундире.

Принятие носа в духе идеи «сам по себе» и не в смысле части тела выдвигается на передний план даже в определенной дискурсивной стратегии обрисовки портретов. В описании лица, когда перечисляются его части вне контекста пропадания носа Ковалева, нос как часть тела вообще не становится доминантой, как бы отсутствует или отодвигается на задний план – см., например, спекулятора «почтенной наружности,

с бакенбардами»; ср. длинное описание бакенбардов (восемь строк детализации!), в конце которого становится ясно, что у героя точно такие бакенбарды, как у множества людей; по ходу детализации – строго в контексте бакенбардов – упоминаются «полные, румяные щеки» и в связи с тем, что бакенбарды идут «по самой средине щеки», речь пойдет – ограничиваясь одним словом – о носе, куда они «прямолинейно доходят»[19]. Нос как часть в портретах не важен, он либо едва заметен, либо имплицитно участвует в целостном портрете лица (ср. с неоднократным упоминанием подбородка). Ковалев не один раз интерпретирует невыносимость пропадания своего носа, в сравнении его с другими частями тела предоставляя носу ценностный приоритет и отмеченность, т.е. подчеркивая его выделенную важность. Тогда у читателя возникает впечатление, что перечисленные другие части тела (и в эквивалентных размышлениях: другие объекты, воплощающие не части тела героя, а фигурирующие как иные – индивидуальные – составляющие мира) осмысляются как самостоятельные единицы «сами по себе». Именно в перечислении / сравнении они приобретают свой статус изолированности (друг от друга), хотя характеризуются в их отношении к Ковалеву как целому – ср.: «…как же мне быть без такой заметной части тела? Это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог – и никто не увидит если его нет». Целое оценивается в свете отсутствия части; при таком условии целое не может функционировать, поэтому Ковалев без носа «не может явиться» к знатным людям. Часть нарушает действие целого, но не заменяет его. Сбежавший нос даже как часть тела определяется так, что статус доминанты отдается идее реализации целого благодаря части (см. в обратной перспективе: нереализация амбиций из-за недостатка части). В подобном духе Ковалев размышляет о потере идентичности человека без носа в следующей своей жалобе: «Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – черт знает что…».

Дилемма определения (черт знает, что это такое человек без носа…) получает ответ в двух направлениях. Одно ведет в

[19] Подробно о мотиве бакенбардов см.: *Щербак Ю. Е.* Телесный мотив в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Пятый этаж. 2015. № 1. С. 204–206; см. в контексте сравнения с «Двойником»: *Печерская Т. И.* Указ. соч. С. 7–8.

сторону идеи: «все сноснее», чем быть «без носа» – это и значит, что *без носа – больше всего несносно* (тавтология), а *без руки, ноги, ушей – сноснее*. Отсутствие перечисленных частей тела больше / лучше дает реализоваться целому, чем отсутствие носа. Итак, нос – самая доминантная часть целого, является его гиперболой[20]. Второе направление ответа ведет в сторону тематической детализации выражения «черт знает что»: «...птица не птица, гражданин не гражданин, – просто возьми да и вышвырни за окошко!». Дилемма *Что? (что-то)* в ответе равняется мотиву «ничего» (можно его уничтожить, выбросить), а смысл приравнивания декодируется в такой кажущейся тавтологии в плане языка, которая относительно референта означает лишение идентификации (а в монологе Ковалева – самоидентификации). Нос, таким образом, перерастает в мотив целостности, который не «сам по себе» представляет собой целое тело (хотя и он больше, чем рука, нога и уши), тем не менее содержит в себе в гиперболическом духе их значение (нос сноснее всех их), чем и отодвигает их на задний план, как бы упраздняя эти части из универсума целостности. Без носа невозможно и определение / самоопределение мира. Он содержит в себе разнообразные атрибуты возможного определения (птица, гражданин, ничего…).

То, что речь идет о потенциальном перечислении всех компонентов мира, а не лишь частей тела, не оставляет сомнения после того, как в эквивалентном текстовом месте перечисления появляются такие простые предметы, как пуговица, ложка, часы или любые подобные вещи: «Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное; но пропасть, и кому же пропасть? И притом еще на собственной квартире!...»[21].

[20] См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М. ; Л., 1934. С. 252–260.

[21] Такие детали предметности в качестве членения мира действуют в направлении создания структуры дискретности, что и противопоставляется тому стиранию границ, смешению элементов действительности, которое представляется в русле «фантастики» повести Гоголя – мир в «Носе», в «Невском проспекте» или в «Записках сумасшедшего», по мнению Ежи Фарыно, приобретает «фантастический, фантасмагорический характер» оттого, что «рушатся все привычные членения и классификации», – см., напр., беспорядочность, бессмысленность (*Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 527).

Нос превращается во множество, интегрирующее разные части тела, разнообразные компоненты мира, одушевленные существа и предметы[22], тавтологические выражения с дифференцированием. Одним словом, нос воплощает означаемое такой тотальности (идея всего) под маской единичности («сам по себе», ср. определение Ковалева в следующем контексте: «Внезапное его отделение с своего места, побег и маскирование, то под видом одного чиновника, то, наконец, в собственном виде…»), которая призвана интегрировать самые разнообразные референты и их семиотическую определенность. Нос в этом отношении выступает в роли, подобной функции Невского проспекта, который в одноименной повести Гоголя для Петербурга означает всё («для него он составляет все»[23]). Но если нос под маской единичности представляет всё и все компоненты мира, то этой своей интегративностью он лишает части мира их признаковой характеристики. В этом смысле мотив опять функционирует как симулякр, который лишь маскирует тотальность / всё, и всё равно в каком виде: «под видом чиновника» (толкование господина Носа) или в собственном виде (толкование Ковалева). В любом смысле нос воплощает «маскирование», которое связано с тем, что компоненты тотальности, единицы всего, идейно воплощаемые данным мотивом, единичные элементы целостного мира по отношению к носу не имеют значения, т.е. не приобретают индивидуальной признаковой значительности.

Нос в мундире «сам по себе» (господин Нос) и нос в смысле части тела как «мой собственный нос» (Ковалев), с точки зрения мироощущения и мировоззрения Ковалева как бы сталкиваясь,

[22] См. на уровне тематизации явное сочетание мотивов *нос* и *пуговица*: «Он весело оборотился назад и с сатирическим видом посмотрел, несколько прищуря глаз, на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы». О данном сегменте текста из третьей части повести см. толкование в свете проблемы «биологически-телесной» и «форменно-казенной» части и целого в статье: *Богданова О. В.* Смыслоформирующая роль детали в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 3 (18). С. 13. По поводу форм сочетания носа с идеей вещественности (перекликающейся с понятием тела vs. духовности) следует вспомнить Бочарова, указывающего на «тот эпизод, когда нос, не приклеиваясь к гладкому месту майора, падает на стол со стуком, “как будто бы пробка”». *Бочаров С. Г.* Указ. соч. С. 128.

[23] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. С. 6.

по своей семантической функции в дискурсивной целостности повести отражают аналогичные механизмы мышления в разном виде. В структуре этого мышления реляционность («сообразность») в порождении смысла и знаковости снимается или отодвигается на задний план, что и указывает на суживание знакотворчества, игнорирование его богатого потенциала для толкования мира и в нем субъекта. Сюжет, разыгрывающийся с центральной ролью носа (по ходу развертывания как событийных процессов, так и линий семантического сюжета), подводит к осмыслению такой индивидуализации («сам по себе»), единичности, которая связана с определением *тотальности*, идеи *всего*, *целостности*. Определение включает в интегративное единство разнообразные части, конкретные единицы означающих и означаемых, смысл и признаковость которых – как частей, за которыми стоит целое, – стираются или исчезают, но точно не имеют значения и значительности (см. нос как целое по отношению к компонентам мира: «пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное», или «незаметная» часть тела, как, например, «мизинный палец на ноге»; или см. такой феномен: «…я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу»[24]; и т.д.). Часть скрывается, снимается, аннулируется или по крайней мере теряет свое значение под маскированием (симулякром) всего.

Согласно такой логике, нос как часть, в качестве симулякра, «маскированием» воплощающего всё (компоненты которого или отодвигаются на задний план, или стираются, или просто не видны), не может лишать целое (единство, частью которого он является, – это Ковалев) индивидуального признакового характера (несмотря на то, что на уровне действия интерпретационная компетентность героя исчерпывается осознанием того, что он не способен существовать в знаковом мире общества без

[24] Вайскопф утверждает, что «более того, согласно контексту очки («И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мною очки, и я в тот же час увидел, что это был нос». – *К. К.*). заставили бы его созерцать части лица, вовсе не существующие, – "нос и бороду" бритого и безносого Ковалева». Отсутствует «спиритуализованное лицо», см.: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 182. Напомним еще раз «старух с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз», которые и всегда в таком состоянии пребывали, что раньше смешило Ковалева.

носа). Но нос как часть и не перенимает функцию определения целого (синекдохическая композиция части в роли целого: предположение, что главной чертой Ковалева является его нос, которому он как целостный объект определения и равняется). Это невозможно, ведь составляющие меньшей единицы (части), которые входят в целое как в более крупное единство (будь это лицо с его частями, среди них с носом; или всё тело и нога с частью-мизинцем; или целостный предметный универсум индивида с пуговицей, ложкой, часами или «чем-нибудь подобным»; и т.д.), не имеют прочного семиотического существования, и, что главное, взаимосвязанности в целостной системе. Существование не отрицается, ведь перечисляются единичные элементы «сами по себе» или указывается потенциал расширения величины данного множества, но действие элементов все же снимается в семиотическом смысле: эти элементы не получают индивидуального признака (потерять их все в одинаковой мере «сноснее», чем потерять нос). Индивидуальный признак получает только нос, но и этот признак появляется лишь в связи с общественным престижем, а единицы чина и ранга тоже смазываются, теряют свои четкие контуры, так как обыкновенный асессор, кавказский асессор и майор альтернативно могут относиться к тому же референту. Единицы множества (части целого), таким образом, с семиотической точки зрения не информативны (хотя и они подчеркнуто «сами по себе» в том отношении, что в принципе их можно отделить друг от друга), они не имеют значения в аспекте значительности. Не имеет истинного значения нос и в том смысле, что он «маскирует» действительность («маскирование, то под видом одного чиновника, то, наконец, в собственном виде»). Именно взаимоотношением двух «видов» «маскирования» раскрывается смысл носа как симулякра. Данное взаимоотношение (реляционное значение в том числе и двух толкований – господина Носа и Ковалева) реализуется на дискурсивном уровне текста.

Даже если о носе Ковалева предполагается, что по принятым обыкновенным (порядочным) нормам общественного мышления самым активным образом действует в событийном мире и в моделированной семиотической системе, он теряет свое значение и значительность в аспекте его синекдохической функции части, представляющей целое. Нос как «сам по себе»,

так и в роли части тела Ковалева характеризует литературного персонажа одинаковым свойством, а именно тем, что он не способен толковать *реляции разных частей друг к другу и к тому целому, которому данные части принадлежат* (например: серебряная ложка, пуговица и часы; или подбородок, нос и глаза). В тексте раскрывается имитативность как *мышление в рамках безреляционных эквивалентностей* при порождении и интерпретации знаков и знаковых систем.

Во взаимоотношении двух толкований (господина Носа и Ковалева), богатого осмысления части и целого, дискурсивный континуум выясняет пределы миропонимания Ковалева, включая и то, как его переход от высмеивания общественных аномалий к растроенности субъекта оказывается временным: после семиотического кризиса (происшествие, возникающее в личной жизни индивида) знаковый праксис изображенного мира возвращается к исходному пункту (этот мир даже не пошатнулся), без любого последствия, влияния лично пережитого на порождение и обновление личности и через него мира.

Ковалев характеризуется максимальным отсутствием креативности в области обновления себя и его мира как знаковых систем. Он остается прочной частью общества, как и все (полностью вкладывается в систему общественного мышления о порождении значения и о природе значения и значительности). Он сохраняет свою «порядочность», хотя именно это общество считает, что «у порядочного человека не оторвут носа», а Ковалев должен пережить такой случай. Вопреки переживанию данного происшествия в его образе максимализируется моделированное мышление, так как в указанной социосфере все же не все думают одинаково, некоторые даже не замечают или игнорируют, если у кого-то нет носа (предлагают ему, например, табак и т.д.). А главное, доктор советует Ковалеву обратиться к феномену недостачи носа, предоставляя его «лучше действию самой натуры»:

> Мойте чаще холодною водою, и я вас уверяю, что вы, не имея носа, будете так же здоровы, как если бы имели его. А нос я вам советую положить в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, – и тогда вы можете взять за него порядочные деньги. Я даже сам возьму его, если вы только не подорожитесь.

Здесь вырисовывается иная линия *порядочности*, получение порядочной суммы (выгод) за демонстрацию явления бытия, которое приобретает и новое определение, когда звучит предложение отдать дело «тому, кто имеет искусное перо, описать это как редкое произведение натуры» (см. связь носа с идеями: 1) карьеры, 2) личной пользы в форме денег, 3) натуры). Сталкивающиеся точки зрения через идеи порядочности в отношении социальной иерархии и порядочных денег как выгоды и противопоставленный им мотив *редкое произведение натуры* вводят в один контекст социосферу и биосферу, но таким же образом и искусство через мотивы *искусное перо* и *произведение натуры*. Природа / натура и общественное пространство со всеми его цивилизаторскими достижениями (ложка, пуговица, часы и т.д. и вся система социальной иерархии институтов) и выделенная в указанном материальном / предметном культурном пространстве интеллектуальная / духовная культура (начиная с набожности человека до его художественных импульсов) дают о себе знать в повести Гоголя, внушая, как остро стоит вопрос разного определения носа (в аспекте части и целого) в рамках существования разных знаковых систем.

И в этом измерении следует интерпретировать ясно сформулированный в тексте вопрос о том, где на самом деле место носа: «Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу, и где же? – в церкви. Согласитесь...». В повести Гоголя как тематизация обыкновенного существования носа («…у него вместо носа совершенно гладкое место!»; «вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место»; «закрыть то место, где вчера еще был нос»), так и тематизация его побега и пропажи («– Где же он? Где? Я сейчас побегу»), а затем восстановления («нужно же его приставить, поместить на свое место»; «наложил он его на прежнее место»; «на его же собственное место») характеризуются установкой на пространственную дилемму «*Где?*» и подчеркиванием мотива места. Это полностью созвучно амбиции Ковалева (общественно-личностная сфера), который «приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вицегубернаторского, а не то – экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте». Сюжет носа, таким образом, толкуется повестью и как анома-

лия мест, смешение пространств знаковости, что и подведет к метасемантизации семиотической проблемы разнообразия семиосфер. Действие повести акцентирует потерю и нахождение носа, который на уровне толкований «гуляет» в разных знаковых системах. А когда наконец «Он теперь найден», читатель задается вопросом: *А где? В каком измерении интерпретации?* Ковалев ставит вопрос: «А каким образом?» Полицейский чиновник предлагает не просто ответ, но код переключения толкования в другую семиосферу, когда после сообщения: «Странным случаем: его перехватили почти на дороге», – он формулирует свою идею, как это «странно», что он «сам принял его сначала за господина». Затем следует размышление о том, как целостное лицо может скрывать отдельные свои части.

Если нос оказывается двойником Ковалева, то текст повести задает читателю семиотический вопрос о толковании двойничества на разных интерпретационных уровнях. Но аспекты двойника как мотива «сам по себе» и как части целостного текста постоянно обращают на себя внимание в русле реляционности разных интерпретационных измерений-семиосфер. А когда повесть «Нос» как составляющая комплексного гоголевского интертекста распознается в «Двойнике» Достоевского, осмысление метаморфозы идеи «сам по себе, как и все» в рамках семиотической модели значения и значительности, в перспективе части и целого, в конечном итоге доводится до метапоэтического толкования. В этих рамках утверждается индивидуальная поэтика «самого себя» обеими повестями, как Гоголя, так и Достоевского – вне имитативности по принципу «как и все». Гоголевский интертекст в «Двойнике» Достоевского индивидуализирует не только сам себя, но и претекст.

2.3. СЕМИОТИКА СЕРЕДИНЫ У ДОСТОЕВСКОГО

2.3.1. Семиотика середины в повести «Двойник»

В общих чертах повесть Ф. М. Достоевского имеет две части, условное разделение на которые маркируется сменой объекта поиска. В первой части герой нацелен на изменение своего социального статуса, а во второй – на противоборство с двойником за сохранение занимаемого места. Каждая из этих частей, имея собственную внутреннюю логику, легко могла бы претендовать на отдельное существование. В тандеме же они, как и персонажи-двойники, оказываются в положении идеологического противостояния. Особенность его характера обнаруживается и в перекличке этих частей с точки зрения их композиционного решения: и в финале первой части, и в финале второй героя ждут события, означающие для него и в том, и в другом случае полное фиаско. Такая синонимичность концовок нацеливает на их различение, как и самих двойников, по критерию подлинности / не подлинности. В результате такого их сопоставления степень постигшей Голядкина в конце первой части катастрофы снижается едва ли не до нулевой отметки.

Базовым элементом идеологического конструкта первой части является представление о чиновничьем ранжире как своеобразном аналоге мироустройства, предопределяющем каждому его члену определенное местоположение и соответствующий ему ценз в соответствии с аксиологической вертикалью. С принадлежностью к тому или иному классу связывался целый комплекс социокультурных и литературных значений, которые следует иметь в виду, чтобы понимать исходную диспозицию главного героя повести Достоевского, а она такова: Голядкин – титулярный советник, чиновник, согласно табели о рангах, IX класса. (Чтобы лучше сориентироваться, достаточно вспомнить, что гоголевский Хлестаков и пушкинский Самсон Вырин – чиновники самого низкого XIV ранга). Несмотря на то, что IX класс располагался значительно выше XIV, своим появлением в русской литературе «маленький» человек во многом обязан был именно ему. Дело в том, что, по представлениям той эпохи, чин титулярного советника обеспечивал его владельцу такую репутацию, которой в полной мере соответствовало значение фразеологизма «ноль без палочки».

Примерами такого уничижительного отношения к титулярному советнику изобилуют произведения Н. В. Гоголя. Так, в глазах героини гоголевского драматического отрывка, Марьи Александровны, титулярный советник ассоциируется со «штафиркой», «козявкой» и «утиральной салфеткой». И даже само слово «титулярный» «тиранит»[1] ей уши. Этому слову у В. И. Даля дается такое толкование: «Титулярный, состоящий в звании, но не в чине или не в сане; зауряд. – советник, гражданский чин IX-го класса, капитан, есаул»[2]. По сути дела, слово «титулярный» означает «номинальный» – уже не секретарь, но еще не полноправный советник, своего рода кандидат в советники. Таким образом, «титулярный советник» как бы и не чин, а, как говорит та же гоголевская Марья Александровна, «бог знает что», одним словом, – одно название. М. Вайскопф остроумно заметил, что в номенклатуре знак ранга, – титулярный советник, – оказывается словно отделенным от означаемого, он «подчеркнуто тавтологично исчерпывается «названием»[3]. Иначе говоря, означающее у этого знака идентично самому себе: знак оказывается знаком себя же самого, знаком знака, а потому – нулевым, фиктивным. «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ты – титулярный советник» (варианты к «Запискам сумасшедшего»)[4].

Титулярный советник, можно сказать, сам напрашивался на то, чтобы его мифологизировали как «пограничное» существо, которое одновременно и существует и не существует, и присутствует и отсутствует[5]. И это указывает на связь этого образа с романтической идеологией и эстетикой. Обнаруживаются знаки и прямого с ней родства. К примеру, таинственный старик в прозаическом отрывке Лермонтова «Штосс» (образ, отвечающий поэтической формуле «не вовсе мертвый, не совсем живой») – титулярный советник.

[1] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л., 1937–1952. С. 124.

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1982. Т. 4. С. 407.

[3] *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 319.

[4] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л., 1937–1952. Т. 3. С. 557.

[5] *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 84–91; 108–113.

Иная семантика «пограничности» у титулярного советника обнаружилась тогда, когда, благодаря Гоголю и Достоевскому, в фокусе литературного внимания оказалось его сознание. Не случайно, конечно, что именно титулярный советник стал первым в истории русской литературы персонажем, который задался вопросом о том, почему он есть он. «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?»[6] Когда этот вопрос обращает к себе гоголевский Поприщин, ясно, что он имеет в виду не только и не столько свое служебное положение. В устах Поприщина он звучит как такой вопрос «экзистенциального» толка, невозможность ответа на который, в конечном счете, и сводит его с ума. И в самом деле, литературные титулярные советники если и не всегда сходят с ума в буквальном смысле, то, так или иначе, обнаруживают присущую их сознанию диссоциацию.

В свое время Л. В. Пумпянский саму возможность поприщинского самозванчества объяснил релятивистским состоянием мира, в котором бал правят не действительные достоинства, а внешние по отношению к ним знаки (чины, титулы, аксессуары)[7]. Но именно эта ничем и никем не обусловленная зависимость видимого от невидимого и наталкивает его на мысль о возможности взять над знаками власть. Для того чтобы переменить свою судьбу и обрести видимое достоинство, достаточно самоназваться, присвоить титул. И не случайно, что сумасшедшая идея назваться испанским королем приходит в голову именно титулярному советнику. Нуль, титулярный советник, – это ничто, но именно поэтому такое ничто способно и возыметь о себе все, что угодно, и притязать на все, что угодно. Не имеющий референта голый, пустой знак может самозванно облечься в какое угодно означающее. Отсюда – и сама возможность вопрошания: «Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков»[8].

Голядкин Достоевского при несомненном сходстве с Поприщиным, все-таки не является его литературным двойником.

[6] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 3. С. 206.

[7] См.: *Пумпянский Л. В.* Опыт построения релятивистской действительности по «Ревизору» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 576–589.

[8] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 3. С. 206.

Существенное различие между ними и заключается как раз в том, что у Поприщина двойника быть не может, а у Голядкина, в известной мере, не может не быть. Как представляется, это обусловлено тем, что у Достоевского оппозиция «ноль vs. единица» имеет опосредованное звено, связанное с понятием «множества», а через него и – «ординарности». Голядкин Достоевского переживает свою «нулевость» иначе, чем Поприщин: нуль связывается для него не с представлением о ничтожности, а с представлением об ординарности. Не быть нулем означало бы для него не быть как все. В сцене приема у доктора это подспудное желание выражается и характере его речевого поведения, строящегося по принципу «от обратного». Опору на этот принцип можно заметить даже и в самой частотности использования Голядкиным словесной формулы «как все». «Господин Голядкин <…> поспешил заметить, что ему кажется, что он, как и все, что он у себя, что развлечения у него, как и у всех... что он, конечно, может ездить в театр, ибо тоже, как и все, средства имеет, что днем он в должности, а вечером у себя, что он совсем ничего…» [1, 115].

Неразличимость как условие и одновременно следствие ординарности при определенных условиях, по Достоевскому, и становится благодатной почвой для образования обозначенного еще Пушкиным «наполеоновского» комплекса. Желанием стать «повыше» других одержим не человек «низа», а именно срединный (ординарный, обыкновенный) человек, каким, собственно, и является господин Голядкин. (Как известно, тема ординарности особым образом раскрывается в романе «Идиот», представляющем своеобразную типологию обыкновенных людей[9]. И в самом деле, у Голядкина имеется все то (квартира, слуга, денежные накопления), что позволяет его отнести к когорте тех господ, которых, по слову Гоголя, «называют господами средней руки»[10]. (В своем известном очерке Д. И. Чижевский причину появления двойника связывает с иллюзорностью занимаемого Голядкиным места: «Появление двойника и вытеснение им господина Голядкина из его места обнаруживает только иллюзорность этого “места”»[11]. Думается, что дело все-таки не в том, что занимаемое Голядкиным место не настоящее, а в том, что сам Голядкин «осмысливает» свое место – вполне материально обеспеченное – как место, ему неподобающее, а значит, в определенном смысле, как не настоящее, а иллюзорное.)

В мире Достоевского «середина» имеет, хотя и амбивалентное, но всегда существенное значение. Тому, кто принадлежит к середине, либо отказывается в праве на изменение (что может иметь разную оценку) положения, либо, напротив, – вменяется как исключительное. Очевидно, что в случае с Голядкиным праву на изменение выносится отрицательный вердикт. По всей видимости, атрибутируемая этому герою семантика «готового» восходит к образу титулярного советника и его «первоисточнику» в лице гоголевского Башмачкина. Появившись на свет, Акакий Акакиевич «сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник»; «…Он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове»[12].

Ближайший смысл выражения «совершенно готовый» проясняют реалии чиновничье-бюрократической системы того времени. Для огромной армии чиновничества девятый класс был тем «потолочным» чином, подняться выше которого не было никакой возможности. Представляя своего героя, Гоголь и обыгрывает такое положение вещей: «Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный титулярный советник…». Акакию Акакиевичу, как и другим его собратьям – титулярным советникам, было суждено неизменно (= вечно) оставаться в чине титулярного советника и не питать «никаких замыслов на коллежского асессора…»[13]. «Вечность» – будучи лексемой большой семантической емкости – нацеливала на метафоризацию титулярного советника и в характерологическом, и в метафизическом планах, зачастую, правда с ироническим подтекстом. У Лермонтова, к примеру, вечность титулярного советника противопоставляется метеорной

[9] См.: *Савинков С. В., Фаустов А. А.* Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 262–274.

[10] *Гоголь Н. В.* Указ соч. Т. 6. С. 7.

[11] *Чижевский Д. И.* К проблеме двойника у Достоевского. Попытка философской интерпретации // Ежегодник дома русского зарубежья имени Александра Солженицына 2014–2015. М., 2015. С. 424–458.

[12] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 3. С. 143.

[13] Там же. С. 446.

краткости жизни героя как то, что не имеет значения и смысла, – тому, что их безоговорочно манифестирует. Размышляя об уготованной ему судьбой участи, Печорин вспоминает об Александре Великом и лорде Байроне: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титюлярными советниками?..»[14]

В «Шинели» же иронический тон постепенно вытесняется неприкрытой серьезностью и сочувствием. Вопреки трафаретному представлению, Акакий Акакиевич Башмачкин – «вечный» титулярный советник – умирает. И эта смерть эпитафически представляется повествователем как событие, имеющее отношение не к абстрактно-типическому титулярному советнику – представителю множества, а как к единственному в своем роде существу: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное…»[15]. Под таким углом зрения присущая титулярному советнику неизменность обретает иное значение и смысл. Положение, на которое обречено «готовое» существо, и есть корневая причина его бедности. Маленький человек беден не потому, что плохо живет, а потому, что, будучи исключенным из жизненных связей и отношений, лишается возможности для кого-то стать дорогим.

Нарративная логика «Двойника» станет более понятной, если учитывать ее отличие от логики «Шинели» и «Записок сумасшедшего» (несомненных претекстов повести Достоевского). Если задача «Шинели» состояла в том, чтобы посмотреть на маленького человека не как на ноль, а как на самостоятельную единицу, то «Записок из подполья» – чтобы посмотреть на характер поведения сознания самостоятельной единицы, которая знает об отождествлении ее с нулем и реагирует на это. Литературным открытием Гоголя стало обнаружение у титулярного советника несоразмерной его положению амбиции: оказалось, что у типологического нуля она может простираться даже и не до единицы, а – сверх единицы. По выражению уже упомянутой гоголевской героини: «Теперь всякая чуть вылезшая козявка уже думает, что он аристократ. Вот всего какой-нибудь титулярный, а послушай-ка, как говорит!»[16].

[14] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения : в 6 т. М. ; Л., 1957. Т. 6. С. 301.

[15] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 3. С. 169.

[16] Там же. Т. 5. С. 132.

Для понимания такой, казалось бы, необъяснимой неадекватности важно учитывать еще одно важное обстоятельство. По табельной классификации IX класс, ранг титулярного советника, – это высшая ступень низшего разряда в чиновничьей иерархии. Достаточно было подняться лишь на одну ступень выше, чтобы попасть на первую ступень уже высшего разряда. Однако в действительности тому, кто находился на IX ступени, попасть на восьмую и получить чин коллежского асессора, а вместе с ним и право на потомственное дворянство, не было никакой возможности. Контроверза между ощущением близости «верха» и одновременно – его недосягаемости (в соответствии с поговоркой «близок локоток, да не укусишь») – и стала для Гоголя и Достоевского отправной точкой построения психопатического портрета титулярного советника. Она предполагала и несколько иную интерпретацию его «готового» состояния. Отказывая титулярному советнику в возможности оказаться «наверху» естественным путем (предполагающим возможность самоизменения посредством саморазвития), оно понуждало его к упованию на сказочное превращение: был одним – стал другим (в скобках заметим, что желание такого скачка унаследуют многие герои Достоевского). И если для сказочного героя «вещным» свидетельством обретения высокого статуса является чудесная жена, то для титулярного советника – генеральская дочь[17].

Несмотря на стартовую близость, понятно, что Гоголь и Достоевский движутся по разным авторским траекториям. И общая для Поприщина и Голядкина цель – превращение в другого (испанского короля или жениха генеральской дочери) – имеет у Гоголя и Достоевского существенно разнящуюся подоплеку. Она будет лучше заметна, если для начала обозначить отличие между гоголевскими персонажами – Поприщиным и Хлестаковым. Очевидно, что и для того, и для другого желание стать другим принципиально неосуществимо в действительности. Однако, неосуществимо по-разному. Между Хлестаковым (чиновником самого низкого разряда) и предметом его желания дистанция такого огромного размера,

[17] О фольклорной основе «Двойника» см.: *Ветловская В. Е.* Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12–76.

что преодолеть ее возможно исключительно с помощью неуемного воображения. В случае же с Поприщиным дистанция между ним и предметом его желания, хотя и сокращается до одной ступени, но по-прежнему остается непреодолимой. В таком радикальном различии диспозиций и кроется, по всей видимости, объяснение тому, почему для одного из них (Хлестакова) его тяга к чрезмерному воображению не приобретает клинической формы, а для другого (Поприщина) она становится неизбежной.

У Голядкина и Поприщина исходные координаты существования также разнятся, несмотря даже и на то, что в табели о рангах они находятся на одной и той же позиции. Если Поприщин у Гоголя изначально отождествляется с нулем, то Голядкин у Достоевского – с принадлежащей к середине единицей. Поэтому и изначальная психологическая установка у него иная (не на то, чтобы не быть нулем, как у Поприщина, а на то, чтобы не быть, как все), и иное – приближенное к действительности – операционное мышление. Нельзя не заметить, что у Голядкина семиотика его поведения имеет вполне референциальный характер. Не выглядит фантасмагорически и главная его цель – попасть в общество избранных – «людей благонамеренных и хорошего тона» [1, 393]. Да и его «волшебными помощниками» оказываются вполне реальные «вещи» – деньги и умение интриговать. Поэтому и диссоциация сознания у Голядкина иного плана. Она имеет отношение к раздвоению его «я» – если воспользоваться языком самого Достоевского – на действительное и фантастическое: на то «я», которым он является в реальности, и на то, которым он хотел бы быть.

При этом фантастическое «я», постоянно испытывая нужду в удостоверении своего превосходства над действительным «я», толкает героя Достоевского на совершение действий провокационного характера. Голядкин буквально надевает маску (обряжается) важной персоны и имитирует ее поведение: «Поклониться или нет? Отозваться или нет? <…> или прикинуться, что не я, а кто-то другой <…>. Дурак я был, что не отозвался <…> следовало бы просто на смелую ногу и с откровенностью, не лишенною благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!» [1, 115]. Выезжая в карете с гербами на Невский проспект (в голубых ландо по

Петербургу разъезжали лица, принадлежавшие к царскому дому), Голядкин с опаской ждет реакции на свой выезд: примут или не примут его за другого – за единицу, принадлежащую не множеству, а кругу избранных.

Заметим, что сама ситуация пробы (важный элемент нарратологии Достоевского) также определенным образом связана со срединным положением. Только тому, кто балансирует между «верхом» и «низом», можно рефлексировать по поводу принадлежности (или не принадлежности) к «верху» или «низу». Тому же, кто занимает фиксированное положение (либо «наверху», либо «внизу»), в осуществлении пробы никакой необходимости нет. (У Поприщина, к слову сказать, ее нет). Как известно, именно не окончательная уверенность в определении своего местоположения («тварь дрожащая» или единица) и толкает Раскольникова на то, чтобы устроить себе проверку. Если Раскольникова гнетет мысль, что он сам для себя (в том случае, если не выдержит) не сможет удостовериться в своей избранности, то Голядкина – что его не признают за единицу и разоблачат его самозванство. По иронии судьбы тем другим, который станет главным разоблачителем Голядкина, и станет его двойник. Он сделает так, что выставит своего противника на всеобщий уничижительный суд, перед которым он уже никем не сможет себя помыслить, как только самим собой.

У двойника и двойная актантная роль – и помощника, и вредителя. Как вредитель двойник вытесняет Голядкина старшего из его жизненного пространства, как помощник он дает ему возможность, если и не осознать, так хотя бы ощутить ценность отдельного существования. Наличие копии ставит под сомнение сингулярность подлинника. Двойник, таким образом, оказывается не только представителем множества, но и его своеобразным гением (выразителем самой его идеи). (Наиболее выпукло роль Голядкина-младшего как гения множества обнаружится в приснившемся Голядкину-старшему ужасном сне: «И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных, – так что дух захватывало всячески достойному сожаления господину Голядкину от ужаса, – так что народилась наконец страшная

бездна совершенно подобных, – так что вся столица запрудилась наконец совершенно подобными» [1, 186–187].)

Главной тактикой противодействия Голядкину-старшему Голядкин-младший избирает тактику подавления единичного множеством. Игра на все стороны позволяет двойнику ополчить против Голядкина буквально всех – начиная от сослуживцев и кончая тем самым высшим обществом, к которому его противник так вожделенно мечтал приобщиться. Благодаря «фантастическим» манипуляциям двойника общество избранных единиц в глазах Голядкина превращается в неразличимое множество во всем подобных друг другу голядкиных: «В голове зазвонило у господина Голядкина, в глазах потемнело; ему показалось, что бездна, целая вереница совершенно подобных Голядкиных с шумом вламывается во все двери комнаты; но было поздно...» [1, 430].

Не случайно, что повесть венчает сцена, чем-то напоминающая акт линчевания. Голядкин оказывается под прицелом множества неразличимых глаз, обнуляющих его право на существование как самостоятельной единицы, уже не имеющей никакого отношения ни к множеству середины, ни к избранности верха.

***

В повести Достоевского «Двойник» есть одно примечательное место: Голядкин, мечтая об избавлении от своего двойника с помощью чудесного помощника, сам с собой обсуждает вопрос о мере своей за это расплаты: «Ну, если б там теперь, – думал он, – волшебник какой бы пришел, или официальным образом как-нибудь этак пришлось, да сказали бы: дай, Голядкин, палец с правой руки – и квиты с тобой; не будет другого Голядкина, и ты будешь счастлив, только пальца не будет, – так отдал бы палец, непременно бы отдал, не поморщась бы отдал» [1, 170]. Это место требует комментария.

В литературе указывалось на его связь и с фольклорными, и с евангельскими источниками. Считается, к примеру, что все мотивы приведенного текста состоят в связи с сюжетами сказок о Лихе[18]. Согласно этим сюжетам, для того чтобы спастись

[18] См.: *Ветловская В. Е.* Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12–76.

от Лиха, герой обязательно должен пожертвовать каким-либо своим членом – пальцем (или рукой). Такую необходимость он обычно испытывает тогда, когда преследуемый Лихом цепляется пальцем за какой-либо предмет и прилипает к нему. Вот тогда он и «отрубает себе палец и ценой отрубленного пальца спасает себе жизнь»[19]. Отрубленный палец – та цена, которую герой должен заплатить за возвращение себе покоя и счастья. При внешнем сходстве (в заданной проекции Голядкин младший для Голядкина старшего – то же, что Лихо для сказочного героя), очевидно, что ситуация в «Двойнике» все же иная. Во всяком случае, Голядкин готов расстаться со своим пальцем не потому, что его палец оказался невольным пособником его врага.

В связи с пальцем Голядкина напрашивается на привлечение и евангельский контекст: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» [Матф. 5: 29–30].

Примечательны богословские толкования этого места. При некоторых различиях они «смотрят» в одну сторону, предлагая понимать слова Христа не буквально, а иносказательно: «Оком и рукою десною всеблагий Христос наименовал близость к нам друзей и людей преданных нам, за благорасположение искренно содействовать нам, назвав их именами тех членов, которыми мы приводим в исполнение то, что нам приятно» [Прп. Исидор Пелусиот]. С точки зрения богословских толкователей, это наставление Христа о том, как должно поступить человеку праведному, чтобы защитить себя от греховного соблазна, который может исходить даже от самых близких ему людей: «Если кто из них будет по отношению к нам повинен в соблазне, скатившись в грех… то Божество велит быстро отсечь его, и освободить от тела, и подальше забросить от себя» [Прп. Антоний Великий]. Близкие люди, как и телесные члены, мыслятся, таким образом, как части единого целого: «…Поскольку мы состоим из разных членов, однако все имеем одно тело,

[19] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 70.

нам повелевается отбрасывать или, скорее, даже исторгать из себя привязанность к наиболее дорогим нам людям <…> лучше лишиться даже самых полезных и необходимых членов, наподобие глаза или ног, чем из-за порочной привязанности дойти до общения с геенной. Итак, и отсечение членов может быть полезным, если возможно исторгнуть [привязанности] сердца» [Свт. Иларий Пиктавийский].

У Достоевского же двойник своего двойника никак не может рассматриваться в качестве члена его тела. Будучи точной копией оригинала, он никак не может ассоциироваться ни с его пальцем, ни с рукой, ни с каким-либо иным членом. Голядкин-младший представляет собой такое же единое целое, как и Голядкин-старший. А это означает, что в предполагаемой Голядкиным сделке с волшебником и он сам, и его двойник оказываются эквивалентными величинами. Поэтому и выступающий в качестве обменного эквивалента палец никак не может рассматриваться в качестве «части», но только в качестве «целого». Сам факт придачи пальцу значения целого говорит о произошедшем в сознании Голядкина сдвиге. Появление двойника заставило его если и не осознать, то хотя бы ощутить ценность отдельного существования, пусть даже и в «лице» собственного пальца.

О том, что у Достоевского «палец» фигура особого значения, свидетельствуют самые разные контексты[20]. Один из них – довольно частный, но все же знаковый – в романе «Подросток»: «глуп как палец» [13, 360] – определение, которым Подросток наделяет своего приятеля Ламберта. Достоевский переформатировал широко известную идиому «под себя» (глупость привязал именно к пальцу, а не как обычно – к пню, к дереву, бревну и т.д.) и наделил тем самым палец способностью к отдельному, пусть и глупому, существованию.

Еще один интересный контекст, в котором узаконивается право пальца на отдельное существование, находим в «Записях к дневнику писателя 1876–1877 гг. из рабочих тетрадей» с симптоматичным заголовком: «Парадоксалист. Путаница мнений»: «Слово я есть до того великая вещь, что бессмысленно, если оно уничтожится. Тут не надо никаких доказательств. Всякое доказательство несоизмеримо. Мысль, что я не может умереть, –

[20] См.: *Котельникова Т. Г.* К вопросу о двойничестве в творчестве Достоевского // Вестник Новгородского университета. 2007. № 44. С. 70–72

не доказывается, а ощущается. Ощущается как живая жизнь. Палец мой живет, и я не могу отрицать, что он существует. Точь-в-точь и я: раз сказав "я есмь", я не могу допустить себе, что я не буду, не могу никак» [24, 234]. Несмотря на некоторую наблюдаемую в этой записи «путаницу мнений», все же можно понять, что речь в ней идет о вещах, которые не нуждаются в доказательствах. Существование «Я» есть нечто в той же мере безусловное, что и существование пальца. Поэтому у пальца такое же безапелляционное право на отдельное существование, что и у «я». Право на существование – прерогатива всего существующего. И поэтому палец Голядкина столь же безусловно существует, как и сам Голядкин. И поэтому двойник Голядкина столь же безусловно существует, как и палец. И существование пальца, и существование двойника есть такая природная данность, с которой нельзя ничего поделать. И для самой природы существование двойника нисколько не чудеснее и фантастичнее, чем существование пальца. И то, и другое – лишь разные проявления – если воспользоваться фразеологией Жуковского – ее «небрежной» и «легкой» свободы.

Достоевскому, несомненно, близко романтическое представление о природе как о саморазвивающейся системе, в которой органически связанные между собой элементы образуют единое нерасторжимое целое. Его мир как будто бы не терпит иерархической дифференциации, узаконивающей подчиненное положение «части» по отношению к «целому». Поэтому и такое действо, как покушение на палец (нередко встречающееся у Достоевского), – это всегда покушение и на целое. То, что это так, хорошо видно в одном из эпизодов «Братьев Карамазовых». Желая отомстить обидчикам своего отца, мальчик Илюша кусает за палец Алешу Карамазова: «…он сорвался с места и кинулся сам на Алешу, и не успел тот шевельнуться, как злой мальчишка, нагнув голову и схватив обеими руками его левую руку, больно укусил ему средний ее палец. Он впился в него зубами и секунд десять не выпускал его. Алеша закричал от боли, дергая изо всей силы палец. Мальчик выпустил его наконец и отскочил на прежнюю дистанцию. Палец был больно прокушен, у самого ногтя, глубоко, до кости; полилась кровь» [14, 163]. Защищая униженного и оскорбленного отца, Илюша набрасывается на палец Алеши для того, чтобы причинить боль

не пальцу и даже не Алеше, а всем братьям Карамазовым в целом – «пальцам» одной руки.

Достоевский специально на это укажет в сцене разговора Алеши с отцом мальчика. Униженный и оскорбленный штабс-капитан Снегирев саркастически предложит брату своего обидчика откуп за нанесенный его сыном ущерб. «Жалею, сударь, о вашем пальчике, но не хотите ли я, прежде чем Илюшечку сечь, свои четыре пальца, сейчас же на ваших глазах, для вашего справедливого удовлетворения, вот этим самым ножом оттяпаю. Четырех-то пальцев, я думаю, вам будет довольно-с для утоления жажды мщения-с, пятого не потребуете?..» [14, 182–183]. Логика такого взаимозачета не покажется случайной, если учесть, что в общей сложности братьев Карамазовых не трое, а четверо.

Итак, каждый элемент в мире Достоевского наделен самостоятельным и самодостаточным бытием, без которого целое не может существовать как целое. И отсечение от целого хотя бы одного из его элементов неизбежно повлечет к гибели и само это целое. Даже и в том случае, если таким отсекаемым элементом окажется зловредная старуха-процентщица. «За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна <…>. Конечно, она недостойна жить, – заметил офицер, но ведь тут природа» [6, 54]. Предлагаемая студентом офицеру логика спасения множества путем отсечения от него одного злого «элемента» демонстрирует в «Преступлении и наказании» свою полную несостоятельность. Убивая старуху, Раскольников, как известно, в определенном смысле убивает одновременно и самого себя.

Мечтая об избавлении от двойника путем отсечения пальца, Голядкин в тот момент еще не знает, что вместе с пальцем он отсечет и самого себя.

2.3.2. «Золотая середина» как верх «готового» благополучия

Подпольный человек не мог понять для себя второстепенной роли, а между тем, «в действительности очень спокойно

занимал последнюю» [5, 133]. В действительности Героем оказывается вовсе не он, а приглуповатый, нагловатый, с большим самомнением, с напрочь отсутствующим намеком на способность к рефлексии, самодовольный Зверков.

Этот персонаж один из тех, кто представляет в творчестве Достоевского «золотую середину», которую Достоевский осмысливает отнюдь не по-аристотелевски. Одна из главных, по Достоевскому, характеристических черт «золотой середины» не добродетельная умеренность, а причудливо сочетающаяся с бездарностью, фанаберией (заносчивостью, кичливостью, зазнайством, тщеславием, спесью, чванством) и потребностью всего готового тотальная индифферентность: «Золотая средина – это нечто трусливое, безличное, а в то же время чванное и даже задорное. Боятся заговорить, чтобы как-нибудь себя не скомпрометировать, дичатся и совестятся: умные, потому что считают всякий самостоятельный шаг как бы ниже ума своего, а глупые из гордости» [21, 160–162].

По поводу тяготения к «готовому» как характеристической черте своего времени Достоевский высказывался не раз – и от своего собственного лица (в записных книжках, письмах), и от лица своих героев. К примеру, от лица покончившего самоубийством Крафта, персонажа романа «Подросток»: «…нынешнее время — это время золотой середины и бесчувствия, страсти к невежеству, лени, неспособности к делу и потребности всего готового. Никто не задумывается; редко кто выжил бы себе идею» [13, 54].

Впрочем, сказать о том, что Зверков (носящий, конечно, говорящую фамилию) испытывает потребность ко всему готовому, даже и не совсем точно: этот индивид просто и естественно (можно сказать, непосредственно-животно) на всем готовом живет, и ему и в голову не может прийти, что может быть как-то иначе. Зверков – олицетворенное самодовольство, его облик (такой, каким он видится глазами подпольного человека) представляет собой комбинацию черт, списанных с портретов самых именитых в русской литературе баловней судьбы и самовлюбленных нарциссов. Есть в нем что-то и от пушкинского Сильвио — блистательного счастливца и всеобщего любимца. Есть в нем что-то и от лермонтовского Грушницкого. Подобно Грушницкому, который не смеет надеяться на благосклонность

княжны Мери без путеводных офицерских звездочек, Зверков «не решался начинать с женщинами, не имея еще офицерских эполет, и ждал их с нетерпением». Проступает в Зверкове и необузданная широта гоголевского Ноздрева, например, в тот момент, «когда он, толкуя раз в свободное время с товарищами о будущей клубничке и разыгравшись наконец как молодой щенок на солнце, вдруг объявил, что ни одной деревенской девы в своей деревне не оставит без внимания». А между тем, до конца он не тянет и не на графа, и не на Грушницкого, и не на Ноздрева, он такой, каких много, а среди этого множества он просто добрый малый: «Это был пошляк в высшей степени, но, однако ж, добрый малый, даже и тогда, когда фанфаронил» [5, 136].

При всем своем пошлячестве и фанфаронстве Зверков с самых низших классов всегда оказывался в центре внимания, всегда относился к числу тех, перед кем все увиваются. Вот и в Hôtel de Paris он по-прежнему остается тем центром, вокруг которого и собирается вся школьная компания, и где подпольному человеку достается самое периферийное «угловое» место. И в конечном счете, все потуги подпольного человека сводятся к тому, чтобы со всеми его амбициями и превышающим норму сознанием не быть отринутым той самой (на словах им презираемой) золотой серединой, на которой царствуют такие, как Зверков: все в публичный дом, и ему непременно надо туда же.

Обратим внимание на одну любопытную деталь. Рисуя портрет своего врага, подпольный человек говорит о наметившейся в Зверкове склонности к ожирению. «Года в три он очень опустился, хотя был по-прежнему довольно красив и ловок; как-то отек, стал жиреть; видно было, что к тридцати годам он совершенно обрюзгнет» [5, 136]. Мотив ожирения связывается у Достоевского не с теми персонажами, которые, согласно классификации подпольного человека, относятся к разряду мыслящих представителей человеческого рода (не-деятелей), и не с теми, которые относятся к разряду людей непосредственных, людей от природы (деятелей), а с теми, у которых при отсутствии развитого сознания чрезвычайно выражена бездеятельность, а при отсутствии деятельного начала — природная непосредственность. О таком существе – о сочувствующем прекрасному и высокому лентяе и обжоре (оказавшемся в классификации

подпольного мыслителя между умными и непосредственными, между Homo sapiens и Homo actus) — с откровенной завистью, хотя и прикрытой иронией, говорится в записках подпольного человека. По сути, этот жирный господин и есть тот золотосерединный идеал, движение в сторону которого уже наметилось в Зверкове. А оказаться на месте Зверкова, или, лучше сказать, переделаться в такого, как Зверков, как выяснилось, – заповедная мечта подпольного человека: «…я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому. Как вам это нравится? Мне это давно мерещилось… Уважения к себе за это потребую, преследовать буду того, кто не будет мне оказывать уважения. Живу спокойно, умираю торжественно, – да ведь это прелесть, целая прелесть! И такое себе отрастил бы я тогда брюхо, такой тройной подбородок соорудил, такой бы сандальный нос себе выработал, что всякий встречный сказал бы, смотря на меня: "Вот так плюс! Вот так уж настоящее положительное!" А ведь как хотите, такие отзывы приятно слышать в наш отрицательный век, господа» [5, 109].

Пожалуй, самую развернутую характеристику такому золотосерединному идеалу Достоевский дал в тексте, написанном задолго до «Записок из подполья», – в «Маленьком герое», где об упитанности говорится именно как о качестве, определяющем одну из разновидностей человеческого рода – Человека упитанного. «Упитанный человек всю жизнь прожил навеселе, на всем готовом, сам ничего не сделал и не знает, как трудно всякое дело делается, а потому беда какой-нибудь шероховатостью задеть его жирные чувства: за это он никогда не простит, всегда припомнит и отомстит с наслаждением» [2, 277].

В «Маленьком герое» – в «Детской сказке» по первоначальному заглавию – роль злого сказочного гения отводится мужу mm-m M*, который, как мертвый Кощей, держит в своем плену молодую и красивую живую душу своей жены (Подобная ситуация разыгрывается в «Хозяйке»). Правда, в отличие от сказочного персонажа, этот «злодей» наделен вполне презентабельным видом. Но именно эта европейская презентабельность и является той опознавательной чертой, которая, в соответствии со сказочной логикой, выдает его принадлежность враждебному чужому миру: «Прежде всего это был европеец, человек современный, с образчиками новых идей и тщеславящийся

своими идеями. С виду это был черноволосый, высокий и особенно плотный господин, с европейскими бакенбардами, с самодовольным румяным лицом, с белыми как сахар зубами и с безукоризненной джентльменской осанкой» [2, 275].

Безукоризненная джентльменская осанка (наряду с другими важными характеристиками) изобличает в муже m-me M* джентльмена. Согласно проведенному исследованию портретного тезауруса в творчестве Достоевского[21], доминанта джентльмен, в первую очередь, указывает на обретение определенной формы, чего-то законченного, на достижение некоего предела – т.е., как видно, всего того, что сопрягается у Достоевского с понятием «готового» и «готовости». Джентльмен – тот, кто умеет производить впечатление своей внешностью, благовоспитанной формой – строгим изяществом манер и костюма. Это умение изобличает в нем человека иноземного, западного, для которого на первом месте всегда стоит все, что имеет отношение к форме. Вот как говорится об этом в романе «Игрок»: «Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит» [5, 230]. «Француз… это – законченная красивая форма… Национальная форма француза, то есть парижанина, стала слагаться в изящную форму, когда мы еще были медведями… у него есть изящная форма… и барышни принимают эту форму за его собственную душу, за натуральную форму его души и сердца, а не за одежду, доставшуюся ему по наследству» [5, 315–316].

В то же время коннотативный фон доминанты «джентльмен» указывает и на то, что эта фигура так или иначе всегда оказывается связанной с уподоблением, унификацией, со стремлением походить на других, быть как все. Если в сказке Кощей фигура единичная и исключительная, то таких, как муж m-me M* (Достоевский для описания этого господина нарочито использует обобщающие конструкции), достаточно много, все вместе они представляют особый разряд существ, которые, никоим образом не допуская в себе недостатков, «похожи на ту породу житейских плутов, прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались, что наконец и сами уверились, что так и должно тому быть…» [2, 276].

[21] См.: *Сырица Г.* Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. М., 2007. С. 71–145.

Муж m-me M*, представляя собой законченную готовую форму, поддерживает ее другими готовыми формами:

> На все у него припасена готовая фраза, и, – что, однако ж, верх ловкости с их стороны, – самая модная фраза. Даже они-то и способствуют этой моде, голословно распространяя по всем перекресткам ту мысль, которой почуют успех.
>
> Именно у них есть чутье, чтоб пронюхать такую модную фразу и раньше других усвоить ее себе, так, что как будто она от них и пошла. Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия, и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы [2, 276].

Джентльмен – существо отнюдь не фантастическое, создающее для своего «я» литературно-книжное или теоретическое зеркало. Для джентльмена, у которого «на первом плане… всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их великолепное я», зеркалом становится не литература и теория, а вся природа, весь мир: «Вся природа, весь мир для них не более как одно великолепное зеркало, которое и создано для того, чтоб мой божок беспрерывно в него на себя любовался и из-за себя никого и ничего не видел; после этого и немудрено, что все на свете видит он в таком безобразном виде» [2, 276]. На всё припасенная готовая фраза обеспечивает такому господину почти стопроцентную неуязвимость перед живым словом, чувством, поступком. Напротив, живое слово, чувство и поступок могут оказаться совершенно беззащитными перед готовым, и именно потому беззащитным, что живое, будучи живым, а не мертвым, сочетается с сомнением, нерешимостью, колебанием. То, что не может не испытывать сомнений и колебаний, оказавшись лицом к тому, что вместо лица имеет непроницаемую маску оракула, безапелляционно из себя извергающую годные на все случаи жизни прописные истины, невольно начинает смотреть на свои колебания как на выразительные знаки собственной ущербности, несостоятельности, неполноценности и зачастую при этом даже и не подозревать, что имеет дело с абсолютным ничтожеством.

Именно о такой ситуации речь идет в «Селе Степанчиково…», где его обитатели столкнулись лицом к лицу с Фомой Опискиным, на первый взгляд, не имеющим ничего общего с господином из «Маленького героя»: «Представьте же себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие» [3, 11].

Фома Опискин – типичный приживальщик, из тех, кого из милости берут в дом на готовые харчи. Но это с одной стороны, а с другой, он, как об этом сказано, «исключение из правила», и исключение потому, что для тех, у кого приживался, он стал полным и абсолютным господином. Важно и то, что Фома Опискин, приживальщик от литературы, – тот, кто за неимением своего пользуется чужими «описками» (Опискин, конечно, говорящая фамилия) так же, как обычный приживальщик – чужими обносками. Однако этот набитый чужими готовыми сентенциями идол до самой своей почетной смерти держит в страхе всех обитателей Степанчикова. «…Нельзя себе представить, до каких необузданных фантазий доходила иногда его пресыщенная, праздная душа в изобретении самых утонченных, нравственно-лукулловских капризов» [3, 164]. И даже и после его смерти беломраморный на его могиле памятник, «весь испещренный плачевными цитатами и хвалебными надписями», вызывает у обитателей Степанчикова благоговейный трепет. «Они и теперь не могут говорить о нем без особого чувства; припоминают каждое его слово, что он ел, что любил. Вещи его сберегаются как драгоценность» [3, 165].

Однако приживальщик может выглядеть и не столь исключительно, как муж m-me M* или Фома Опискин. Он может выглядеть и по-джентльменски весьма респектабельно и быть весьма толерантным. И жить на готовом такой приживальщик будет иначе – не открыто и грубо, а учтиво, вежливо, льстиво, вкрадчиво или, как зачастую у Достоевского встречается, – «складно». Такой приживальщик относится к их особому разряду – «приживальщиков хорошего тона». И не зря, что именно в таком обличье, а не с копытами и рогами, к Ивану Федоровичу Карамазову в его кошмаре явится черт.

> Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве; очевидно видавший свет и порядочное общество, имевший когда-то связи и сохранивший их пожалуй и до сих пор, но мало-помалу… обратившийся в роде как бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым, которые принимают его за уживчивый складный характер, да еще и в виду того, что все же порядочный человек, которого даже и при ком угодно можно посадить у себя за стол, хотя конечно на скромное место [15, 70–71].

Приживальщик – такого рода существо, которое не претендует на то, чтобы позиционировать себя, как это делал Фома Опискин, исключением из общего правила, напротив, его тактика другая – жить за счет других незаметно, прилаживаясь и подлаживаясь к лицам и обстоятельствам. Эта тактика отвечает и «природной» способности черта к перевоплощению (чему способствует исходная неопределенность, неокончательность его формы) и, самое главное, его стратегии, направленной на то, чтобы приживанию придать статус главного, единственного и всеобщего способа существования, сделать так, чтобы каждый мог бы о себе сказать так же, как и он: «Кто ж я на земле, как не приживальщик?» [15, 72].

И тогда, если это случится, каждый будет существовать с ощущением временности своего пребывания на земле и будет стремиться не отягощать его какими бы то ни было связями и моральной ответственностью за них, а жить легко и приятно – в свое удовольствие: «Такие приживальщики, складного характера джентльмены, умеющие порассказать, составить партию в карты и решительно не любящие никаких поручений, если их им навязывают, – обыкновенно одиноки, или холостяки, или вдовцы, может быть и имеющие детей, но дети их воспитываются всегда где-то далеко, у каких-нибудь теток, о которых джентльмен никогда почти не упоминает в порядочном обществе, как бы несколько стыдясь такого родства. От детей же отвыкает мало-помалу совсем, изредка получая от них к своим именинам и к Рождеству поздравительные письма и иногда даже отвечая на них. Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение» [15, 72]. Заметим, что той же самой манерой поведения будет наделен

и главный бес в романе «Бесы» – Петр Верховенский: «...при всяких обстоятельствах и в каком угодно обществе он останется тот же... слова... всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам» [10, 143].

Приживальщик – временщик. Одна из форм временного удобного приспосабливания приживальщика к жизни – привыкание к любым предлагаемым действительностью, даже самым фантастическим, обстоятельствам, привыкание к тому, к чему человек (если он не стал еще приживальщиком) привыкать не должен, в противном же случае он становится подлецом. Напрямую затрагивает эту тему одно из примечательных парадоксальной логикой (во всяком случае, на первый взгляд) размышлений Раскольникова о человеке. «…Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает!.. Он задумался. – Ну а коли я соврал, – воскликнул он вдруг невольно, – коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все – предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» [6, 25].

У этого двухступенчатого, противоходного умозаключения имеются, соответственно, два опирающихся на разные основания логических колена. Согласно первому, подлец есть качество, которое путем привыкания может обрести человек, т.е. сначала не быть подлецом, а потом стать им. Согласно второму, подлость – не качество, а коренной атрибут человеческого рода, и поэтому человек, весь вообще, – «не подлец». Не подлец он потому, что подлость с самого начала входит в понятие «человек». А если человек изначально подлец, то, по правилам логики, – ему все дозволено. Приживание к этой идее, сживание с ней и приводит к практической вседозволенности.

Еще одну разновидность существования на готовом у Достоевского представляет лакей – фигура, на первый взгляд, джентльмену противоположная, а по существу, по приживальческой психологии ей очень близкая. В каждом джентльмене живет лакей и в каждом лакее есть тяга к джентльменству. «Лакей не виноват, если, по темноте своей, видит привилегию в немецком платье. Для него главное в том, что он вошел в соприкосновение с господами, то есть с высшими; он обезьянничает их манеры, замашки; платье отличает его от прежней среды... Ему хочется показать себя. Он становится самонадеян, нетерпелив, превращается в какого-то деспотика… Он нетерпелив; он дерзок на словах; ему неприлично перенести то, что все переносят, – особенно при свидетелях; он надменен. Надменность порождает в нем легкомыслие, легкомыслие – заносчивость» [18, 64].

Некоторые из черт такой «лакейской» психологии были запечатлены Достоевским в образах лакея Видоплясова из «Села Степанчикова» и в особенности в характеристике «лакея, дворового», который, нося «фрак, белый официантский галстух и лакейские перчатки», «презирает» на этом основании народ» [18, 64], но, безусловно, законченным воплощением такого типа приживальщика стал Смердяков – своего рода alter ego, двойник Ивана, лакей, исполняющий волю хозяина. Смердяков лакей особый, он представляет одну из самых нетривиальных форм готового существования – лакейство перед чужой мыслью. (Лакейство перед чужой мыслью – это тоже, как говорит Достоевский, одна из форм существования на готовом, «ибо страх как любит человек все то, что подается ему готовым» [25, 47].) Его лакейская роль – роль посредника между «готовым» отвлеченным мыслительным «продуктом» и специальным его употреблением в практической сфере. При этом, однако, в отношениях между Иваном Карамазовым и Смердяковым есть и другая связь. Дело в том, что и Иван относится к числу тех, кто живет на всем готовом. Как сказано, он лишь «два первые года в университете» жил, «кормя себя своим трудом», все же остальное время то «на чужих хлебах у благодетеля», то на наследство и т.д. (И не только Иван, но, так или иначе, все Карамазовы. Даже об Алеше повествователь пишет буквально следующее: «Характерная тоже, и даже очень, черта его была в том, что он никогда не заботился, на чьи средства живет» [14, 20]. А Дмитрий Федорович, по словам повествователя, принадлежал к тем, кто «всю жизнь свою умеют лишь тратить и мотать доставшиеся по наследству деньги даром, а о том, как добываются деньги, не имеют никакого понятия» [14, 332].)

Смердяков же оказывается для Ивана тем, кто в определенном смысле обеспечивает ему такое существование с помощью гастрономии. Как повар (что, конечно же, не случайно), Смердяков выступает, так сказать, в качестве посредника между животом Ивана и тварной природой, из которой для него изготовляется еда. Для Смердякова же Иван тоже оказывается своеобразным посредником: интеллектуальные посылы Карамазова повар-лакей воспринимает как готовые инструкции, «рецепты» по практическому использованию для собственной надобности. «Я, положим, только бульонщик (признается Смердяков. – *С. С.*), но я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке. Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально» [14, 205]. В результате такого обоюдного посредничества богоборческие идеи Ивана адаптируются к животным пристрастиям золотой середины ко вкусной и здоровой пище, и круг замыкается. Так и получается, что умный и гордый Иван Карамазов невольно оказывается на службе у той самой посредственной золотой середины, где Смердяков мог бы занять достойное место.

«Золотая середина» устроена таким образом, что в своем устремлении жить на готовом, она всегда нуждается в том, кто и концентрированно выражал бы эти устремления, и одновременно их бы оправдывал.

В «Легенде о Великом инквизиторе» делу обеспечения готового существования даже придается гуманистический смысл и пафос, которые и выражает Великий инквизитор в обращенной к Христу своей «прокурорской» речи. Великий инквизитор обвиняет Христа в нелюбви к людям: тот дал им то, чего они вынести не могут, – свободу, основанную на праве выбора. Толпе же нужно только одно – преклониться перед тем, кто возьмет на себя миссию обеспечить ей готовое (и в плане пропитания, и в плане совести) счастливое существование. Плата же за такую «счастливую» жизнь – всеобщее повиновение.

Петр Верховенский – золотая середина в ее концентрированном выражении. Вот его автохарактеристика: «Золотая средина: ни глуп, ни умен, довольно бездарен и с луны соскочил» [10, 175]. Соединяя в себе признаки и приживальщика, и джентльмена, и лакея в их крайних проявлениях, для осуществления

своих планов по переустройству мира, вопрос о подходящей кандидатуре на роль идола Верховенский решает в пользу Ставрогина, который, будучи «ни холоден, ни горяч», в то же время и прельстителен: «Ставрогин, вы красавец!... Знаете ли, что вы красавец!» [10, 323], «Вы их победите, взглянете и победите» [10; 326]. Такой «золотой телец», как муж из «Маленького героя», Верховенскому бы не сгодился. Ему нужен не тот, кто сам себе поклоняется, а тот, перед кем толпа сама бы преклонилась в восхищении и в страхе одновременно. Вся иезуитская тактика главного беса состоит в том, чтобы совершить грандиозную подмену – идола выдать за мессию, а живого Бога подменить «всевидящим оком» руководящего и карающего центра (на самом деле не существующего, фиктивного) всемирной революционной организации.

2.3.3. Середина как средоточие «живой жизни»: к этиологии несостоявшегося события («Скверный анекдот» и «Записки из подполья»)

Слово «общечеловек» впервые было использовано Достоевским в том месте «Записок из подполья», где их сочинитель совершает, на первый взгляд, неожиданный переход от первого лица единственного числа к первому лицу множественного числа: от «Я» к «Мы». Такую смену ракурсов нельзя не расценить как важное дискурсивное событие – кардинальное изменение самооценки: самоопределение, основанное на представлении о собственной исключительности, сменяется самоопределением, основанным на представлении о собственной типичности.

Оторванное от жизни (лишенное «собственного тела и крови») существо уже было представлено Достоевским в романе «Белые ночи», в котором его главный герой – Мечтатель – дает себе определение – «…я – тип» – и при этом подчеркивает, что использует его в самом «строгом смысле этого слова» [3, 111]. Не совсем ясно, что имеет в виду герой Достоевского, говоря о строгости словоупотребления. К примеру, в словаре В. И. Даля к слову «тип» прилагаются такие значения, как «прототип», «первообраз», «подлинник». Однако, как видно из контекста самого романа, когда Мечтатель определяет себя как «тип», то он имеет в виду несколько другое – такую степень своей

отвлеченности от жизни, которая отказывает ему в возможности иметь то, что имеют все другие, – имя, пол и собственную историю. Поэтому между самоопределением Мечтателя и самоопределением подпольного человека есть существенное различие: если Мечтатель – тип со значением «исключительное», то «общечеловек» – тип со значением «общее». При этом, однако, «оторванность от жизни» − общая их черта.

Не зря, конечно, что у подпольного человека так же, как и у Мечтателя из «Белых ночей», нет имени. В определенном смысле и сами записки пишутся не от первого лица, а от лица типа, оперирующего готовыми общими местами. Как показала Рената Лахманн, то, что принимается за напряженную диалогичность подпольного сознания, на самом деле является набором приемов, используемых для разрушения традиционной ораторской риторики. «Убеждающая трактовка риторического высказывания доводится даже до абсурда одновременным введением доказательств и их неожиданным отрицанием»[22]. А на то, что доказательства подпольного человека имеют заимствованный характер, обратил внимание еще М. Е. Салтыков-Щедрин: «Свои доказательства он почерпает преимущественно из Фомы Аквинского, но так как он об этом умалчивает, то читателю кажется, что эти мысли принадлежат собственно рассказчику»[23].

Выработанные в изоляции представления о вещах имеют у подпольного человека головной, литературно-книжный характер с филантропическим уклоном в духе 1840-х годов. За годы его подполья мир вокруг изменился: теперь, в 1860-х, литературно-книжное мечтательство потеснилось разного рода рационалистическими теориями «пользы» и «выгоды». Судя по устройству сознания подпольного человека, Достоевскому этого периода стало очевидно, что «литературное» и «теоретическое» оказались в союзе друг с другом по общему для них признаку оторванности от жизни. Этому странному союзу во многом и будет обязано появление в дальнейшем его творчестве

[22] *Лахманн Р.* Диалогический принцип или риторика? (О «Записках из подполья» Достоевского) // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. № 17. С. 33–42.

[23] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений : в 20 т. М., 1965–1977. С. 493.

персонажей, парадоксально в себе сочетающих романтическое мечтательство с «разумным эгоизмом».

О том, что готовые риторические фигуры и готовые сентенции легко могут стать инструментами порабощения, Достоевский размышлял еще в тот период своего творчества, когда им создавались «Маленький герой» и «Село Степанчиково и его обитатели». В «Маленьком герое» таким поработителем является самодовольный муж несчастной брюнетки, а в «Селе Степанчикове…» – целиком и полностью состоящий из разного рода готовых книжных штампов Фома Опискин. И тот, и другой, будучи существами ничтожными, тем не менее, берут верх над всем тем, как сказано в «Маленьком герое», что существует в свойственной всему живому «уклоненной, переходной и неготовой форме» [2, 278]. Их подобная монолитному изваянию «готовая форма» не дает ни малейшего намека на то, что при определенных условиях с ними может произойти нечто такое, что заставит их измениться.

Подобно Акакию Акакиевичу Башмачкину, они родились совершенно «готовыми», как бы изначально исключенными из жизненных связей и отношений. При этом, однако, в отличие от героя «Шинели», это позволило им занять положение, если воспользоваться фразеологией «Преступления и наказания», не «твари дрожащей» а «право имеющей» единицы. Причем единицы, настолько поглощенной самой собой, что ни в каких жизненных связях и отношениях и не нуждающейся. «На первом плане у них всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их великолепное я. Вся природа, весь мир для них не более как одно великолепное зеркало, которое и создано для того, чтоб мой божок беспрерывно в него на себя любовался и из-за себя никого и ничего не видел; после этого и немудрено, что всё на свете видит он в таком безобразном виде» [2, 276].

В отличие от своих предшественников ублажением своего «я» подпольному человеку приходится заниматься там, где возможность какого-либо сцепления с действительностью сведена до минимума. Подполье – то место, где ничто не препятствует оставленному на самого себя сознанию испытывать особого рода наслаждение от им же самим для себя сочиненных сценариев самоунижения и самовозвышения. «Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены

добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много "прекрасного и высокого", чего-то манфредовского» [5, 133].

Конфигурация сознания подпольного человека сложилась в результате пересечений и наложений характеристической топики, образующей литературные портреты «маленького», «бедного», «готового» человека. Подобно бедному «маленькому» человеку герой «Записок…» – существо щепетильное, капризное, униженное и оскорбленное. При этом, однако, наделенное тем, что совершенно отсутствует у бедного «маленького» человека, – развитым сознанием. Но именно наличие такого сознания и придает его существованию иную модальность: все то, что для «маленького» человека являлось просто данностью его существования, для подпольного человека становится унизительной данностью. Подпольный человек уже не скажет, подобно Макару Девушкину, что он «хуже ветошки» и не захочет перестать быть собой и стать другим, подобно Голядкину.

Характер работы сознания подпольного человека во многом определяется неизжитым подростковым комплексом: «Я такой замечательный, а меня не любят». Поэтому удаляется он в подполье не для того, чтобы, подобно Башмачкину, защититься от действительности в уединенном любовании каллиграфическим письмом, а для того, чтобы она не мешала его самолюбованию. При этом память о существующей за пределами подполья действительности заставляет его испытывать непрерывное беспокойство: сможет ли он выйти из приготовленных для него действительностью унизительных ситуаций с победным ощущением незыблемости своего взращенного в подполье «верха». Но вот что примечательно. Оказывается, что одержать верх над действительностью означает для него отстоять свое право на то, чтобы быть с ней «на равной ноге». Иными словами, все усилия подпольного человека сводятся к тому, чтобы оказаться не «наверху» и не «внизу» аксиологической вертикали общественного положения, а на ее «середине», то есть к тому, чтобы быть как все. Логика здесь приблизительно такова: ощущение неравенства между собой и другими (я выше, чем другие) наталкивается на неравенство, устанавливаемое действительностью (я ниже, чем другие), и заставляет искать выход, который позволил бы найти точку баланса между этими неравенствами (на равной ноге).

Для того чтобы оказаться на равной ноге с унизившим его в бильярдной офицером (который бесцеремонно отодвинул его в сторону от игорного стола и отнесся к нему как к мешающей его движению помехе), подпольному человеку понадобилось несколько месяцев на то, чтобы отстоять свое право на равенство с ним. Невозможность разрешить ситуацию возвышенно-литературным образом с помощью дуэли (базирующейся на принципе сословного равенства) заставляет униженного подпольного человека искать выход исходя из реалий действительности. В результате «дуэль» принимает форму карикатурного поединка: одержать в нем победу означает не уступить дороги при встрече на Невском проспекте. В отличие от умозрительных теорий (с их, как сказано в «Мертвом доме», «резкими и крупными различениями» [4, 197]) действительность чрезвычайно «разнообразна» и «дробна»: она содержит в себе разнообразные и многочисленные формы неравенства даже при формально узаконенном равенстве. Несмотря на то, что подпольный человек и офицер находятся приблизительно на одной ступени социальной иерархии, неравными их делает уже то, что один из них при столкновении ведет себя как «право имеющий», а другой как «тварь дрожащая».

Во второй части «Записок…» ситуация поиска выхода из унизительного положения получает развернутое описание. В это положение герой попадает, напрашиваясь в общество своих однокашников, точно также его не любящих и не терпящих, как и он их. Напрашивается же он потому, что, с одной стороны, боится оказаться в униженном положении лишнего, а с другой – не может не откликнуться на голос искушающего «а вдруг»: а вдруг они, увидев его развитость, оценят его по достоинству. Однако, в конце концов, как и в истории с офицером, все для него сведется к поиску такого выхода из ситуации, который позволил бы ему остаться с ними хотя бы на «равной ноге». И чем дольше он этот выход ищет и чем больше выпивает лишнего, тем сильнее увязает и в конце концов достигает такого

низа, находясь на котором уже нельзя иметь не только надежду на моральную победу, но даже и на дальнейшее беспозорное существование. Апофеозом окончательного падения подпольного человека становится сцена, когда он просит взаймы денег у того, кому он и так должен, чтобы вместе с теми, кто его презирает и от себя отталкивает, ехать в публичный дом, чтобы, пусть даже и таким образом, быть с ними «на равной ноге».

Надо сказать, что подобного рода ситуация поиска выхода из унизительного положения была представлена Достоевским за два года до выхода «Записок из подполья» в рассказе «Скверный анекдот». Ситуативные конфигурации этих произведений имеют очевидные признаки двойничества. Если в «Скверном анекдоте» действительность унизила того, кто спустился к ней сверху – из начальственного кабинета, то в «Записках...» – того, кто поднялся к ней снизу – из подполья. При этом «верх» и «низ» смыкаются между собой: и кабинет и подполье (и, если продолжить ряд, похожая на шкаф комната Родиона Раскольникова) – места, идеально подходящие для всякого рода теоретических измышлений.

В «Скверном анекдоте» исходное положение существования над действительностью занимает новоиспеченный генерал, еще не до конца свыкшийся с новым для него к нему обращением «ваше превосходительство». Его превосходство отмечено и его положением на службе – он начальник, и его собственным о себе мнением как о высокоразвитой личности. О масштабах этой развитости, с его точки зрения, убедительно свидетельствуют его либеральные взгляды и вера в прогресс на основе способного объединить всех людей гуманизма. По поводу способа такого объединения у генерала сложилась даже собственная теория в духе теории разумного эгоизма Н. Г. Чернышевского. В ее основе – идея нисхождения: каждый вышестоящий начальник должен снизойти до нижестоящего подчиненного на всех уровнях социальной иерархии – «от чиновника до писаря, от писаря до дворового слуги, от слуги до мужика» [5, 8]. Согласно теории, такое нисхождение непременно вызовет у каждого подчиненного благодарственный отклик: писарь полюбит чиновника, дворовый слуга – писаря; мужик – слугу и т.д. В конечном счете, таким способом достигнутая гуманность даст возможность обняться «нравственно» и решить «дело дружески» [5, 9].

Случай предоставляет генералу-теоретику возможность испытать свои прогрессивные идеи на деле. Однажды ему пришлось возвращаться из гостей пешком: кучера не оказалось на месте именно в тот момент, когда ему – его превосходительству – пожелалось отправиться восвояси. Дорога вела его мимо дома, в котором игралась, судя по знакомой фамилии, свадьба его подчиненного. Запомнил же он эту фамилию потому, что ее нелепо искажала втершаяся буква «л»: Пселдонимов вместо Псевдонимов. (Можно сказать, что благодаря «гуманистическим» убеждениям генерала уже не в фамилию, а в саму жизнь бедного чиновника произойдет вторжение чужеродного элемента, который хорошенько подпортит даже и ту жизнь, которую нельзя назвать жизнью.) И в этот момент генералу (не без влияния состояния легкого подпития) в голову приходит мысль, сулящая ему возможность испробовать идею разумного гуманизма на деле и еще больше вознестись в собственных глазах. Мысль заключалась в том, чтобы снизойти до своего подчиненного, неожиданно объявившись на его свадьбе. Картину такого его нисхождения во всех подробностях и нюансах ему представило воображение:

> …Разумеется, я, как джентльмен, на равной с ними ноге и отнюдь не требую каких-нибудь особенных знаков... Но нравственно, нравственно дело другое: они поймут и оценят... Мой поступок воскресит в них всё благородство... Ну и сижу полчаса... Даже час. Уйду, разумеется, перед самым ужином, а уж они-то захлопочут, напекут, нажарят, в пояс кланяться будут, но я только выпью бокал, поздравлю, а от ужина откажусь. Скажу: дела. И уж только что я произнесу «дела», у всех тотчас же станут почтительно строгие лица. Этим я деликатно напомню, что они и я – это разница-с. Земля и небо [5, 14].

Поначалу все так и происходит. Однако вскоре генерал стал замечать, что он постепенно утрачивает положение снизошедшего до низа благодетеля и гуманиста (уже только потому, что позволил допустить до себя тех, кто ни при каких условиях не мог бы быть с ним на равной ноге). В этот момент действительность подает первый сигнал о том, что она готова пошатнуть сложившийся в голове генерала образ высокого и прекрасного собственного «я». Снизойти до равенства в теории и оказаться в равном положении в действительности оказалось не одним

и тем же. Представление о высоте своего «я» сменяется тревожным ощущением, что оно утрачивает свою безоговорочную незыблемость уже только потому, что те, к кому он снизошел, позволяют себе переносить свое внимание на что-то постороннее его фигуре, и уже одной такой рассеянностью умалять ее значение. Знаки такого умаления, вызывая в нем беспокойство, заставляют его отложить на время победоносный уход до того момента, когда между ним – его превосходительством – и теми, до кого он снизошел, вновь образуется предустановленная гармония между «верхом» и «низом». Однако такое откладывание только усугубляет положение. И чем дольше генерал остается «на равной ноге» со своим подчиненным, тем отчетливее испытывает ощущение, противоположное своим изначальным представлениям о своем гуманизме. Он чувствует, что ответное движение на его благородный поступок – не любовь и благодарность, а нечто прямо им противоположное – неприязнь, граничащая с ненавистью. Однако подогретое шампанским тщеславие заставляет генерала все время откладывать свой уход, хотя с каждым разом шансов уйти победителем у него остается все меньше и меньше. Каждая последующая выпитая рюмка усиливает внутреннее противоречие между желанием всех обнять и любить и недоумением по поводу того, почему все присутствующие не хотят оценить того, как «гуманно он готов снизойти до всех, до самых низших» [5, 31] и осчастливить их своим присутствием.

> Он чувствовал, что впадает в самую эксцентрическую чувствительность… Ему захотелось вдруг обняться с ними со всеми, забыть всё и помириться. Мало того: рассказать им всё откровенно, всё, всё, то есть какой он добрый и славный человек, с какими великолепными способностями. Как будет он полезен отечеству, как умеет смешить дамский пол и, главное, какой он прогрессист… и, наконец, в заключение, откровенно рассказать все мотивы, побудившие его, незваного, явиться к Пселдонимову, выпить у него две бутылки шампанского и осчастливить его своим присутствием [5, 31].

Однако вместе с надеждой на то, что «все они будут любить меня, и я выйду со славою!..» [5, 31], его не покидает и ощущение униженности. Крайнюю же ее степень генерал достигнет тогда, когда изрядное количество им выпитого лишит его

человеческого облика и заставит безжизненно рухнуть на пол. После такого падения и пережитого стыда ему покажется уже совершенно невозможным вернуться к прежнему представлению о значимости собственного «я».

Как видно, нарративы «Скверного анекдота» и «Записок из подполья» выстраиваются, следуя одной и той же логике: и в том, и в другом случае рассказывается о персонажах, которые, каждый по-своему, попали в одну и ту же ситуацию крайней степени постигшего их унижения. При этом, что примечательно, оказалось так, что ни для одного, ни для другого такое падение не стало отправной точкой их последующего изменения. В итоге и тот и другой благополучно возвращаются на исходные позиции: генерал в кабинет, а подпольный человек – в подполье.

Однако в структуре этих произведений присутствует ситуация, которая, формально располагаясь на обочине повествования, для понимания авторского целеполагания имеет первостепенное значение. Для генерала из «Скверного анекдота» – это встреча с матерью своего подчиненного, для подпольного человека – с Лизой. И в том, и в другом случае эти ситуации могут осмысливаться как события соприкосновения с тем, что Достоевский назвал «жизненной правдой», являющейся для него, как можно думать, корневой сутью «живой жизни».

О том, как встреча с жизненной правдой может изменить человека, Достоевский размышляет в своем «Дневнике писателя за 1877 г.» в связи с той сценой в романе Толстого «Анна Каренина», в которой героиня оказывается в непосредственной близости со смертью.

Явилась сцена смерти героини (потом она опять выздоровела) – и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековечная жизненная правда и разом всё озарила. Эти мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человеческого, – единственно силою природного закона, закона смерти человеческой. Вся скорлупа их исчезла, и явилась одна их истина. Последние выросли в первых, а первые (Вронский) вдруг стали последними, потеряли весь ореол и унизились; но, унизившись, стали безмерно лучше, достойнее и истиннее, чем когда были первыми

и высокими… Сословность и исключительность вдруг исчезли и стали немыслимы, и эти люди из бумажки стали похожи на настоящих людей! Виноватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали. Читатель почувствовал, что есть правда жизненная, самая реальная и самая неминуемая, в которую надо верить, и что вся наша жизнь и все наши волнения, как самые мелкие и позорные, так равно и те, которые мы считаем часто за самые высшие, – всё это чаще всего лишь самая мелкая фантастическая суета, которая падает и исчезает перед моментом жизненной правды, даже и не защищаясь [25, 52–53].

Для Достоевского эта сцена из Анны Карениной имеет значение чрезвычайной важности: она указывает на то, что встреча с «жизненной правдой» – реальная возможность: «Главное было в том указании, что момент этот есть в самом деле, хотя и редко является во всей своей озаряющей полноте, а в иной жизни так и никогда даже» [25, 52–53]. Очевидно, что то, о чем говорит Достоевский, имеет отношение и к героям «Скверного анекдота» и «Записок из подполья». Так или иначе, у каждого из них состоялась реальная встреча с озаряющим моментом жизненной правды.

В то время как достигший абсолютного низа генерал, поневоле заняв чужое место на приготовленной для новобрачных кровати, невыносимо страдал и морально и физически, за ним ухаживала мать его подчиненного: «Она приютилась на полу, на коврике, и накрылась шубенкой, но спать не могла, потому что принуждена была вставать поминутно: с Иваном Ильичом сделалось ужасное расстройство желудка. Пселдонимова, женщина мужественная и великодушная, раздела его сама, сняла с него всё платье, ухаживала за ним, как за родным сыном, и всю ночь выносила через коридор из спальни необходимую посуду и вносила ее опять» [5, 40].

У матери Пселдонимова никакой теории гуманизма нет. При этом она его проявляет самым непосредственным образом: ухаживает за страждущим генералом так, как ухаживала бы за своим безмерно ею любимым сыном, и это несмотря на то, что этот человек только что бесцеремонно вторгся в его жизнь и еще больше осложнил ее. И проявляет она этот гуманизм только потому, что интуитивно знает, что нельзя не

сочувствовать и не сострадать страждущему человеку, и никакой другой объясняющей ее поведение логики просто нет. «Он… слышал ее незлобивые увещания вроде: «Потерпи, мой голубчик, потерпи, батюшка, стерпится – слюбится», узнавал и не мог, однако, дать себе никакого логического отчета в ее присутствии подле себя» [5, 42]. И, может быть, самое важное место в этой сцене – момент осознания Иваном Ильичом (и здесь на первом плане оказывается его имя, а не генеральский чин) того, что «если есть на всем свете хоть одно существо, которого он бы мог теперь не стыдиться и не бояться, так это именно эта старуха» [5, 42]. Не стыдиться и не бояться можно только в том случае, если нет никакой необходимости беспокоиться о своем положении в действительности – ни о своем «верхе», ни о своем «низе». Это, по всей видимости, и есть тот «момент озарения жизненной правдой», о котором Достоевский заговорил в связи с Толстым.

Однако если у Толстого встреча с «жизненной правдой» и является тем событием, ради которого и выстраивается вся нарративная программа того или иного его произведения, то у Достоевского это явно не так. Если, к примеру, толстовскому Ивану Ильичу (из произведения «Смерть Ивана Ильича») озарение «жизненной правдой» – пусть и перед самой смертью – дает возможность измениться и признать, что его прежняя жизнь не была настоящей жизнью, то вот удастся ли это Ивану Ильичу из «Скверного анекдота», далеко не очевидно. Судя по финалу, скорее всего, что нет. А то, что встреча с Лизой не изменила подпольного человека – безоговорочный факт. Когда Лиза непосредственно-интуитивно двинулась навстречу этому издерганному существу и его обняла (почувствовав, что перед ней не менее несчастный человек, чем она), в этот момент подпольный человек испытал то, чего никогда не испытывал раньше, – высвобождение от непрерывно унижающей его действительности и от непрерывной работы его больного сознания, не позволяющего ему окончательно разрешить сакраментальный для него вопрос о его принадлежности – к «верху» или к «низу».

Как генерал, который только рядом с матерью своего подчиненного «не стыдился и не боялся», так и подпольный человек в какой-то миг испытал то, чего никогда раньше не испытывал:

«Тут сердце и во мне перевернулось. Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало...» [5, 175]. Там, где есть сострадание и любовь, там нет ни верха, ни низа, нет ни первостепенных ролей, ни второстепенных, потому что сострадание и любовь есть средоточие всё объединяющей живой жизни. Там, где есть сострадание и любовь, там нет «фантастического», с которым у Достоевского, с одной стороны, рифмуется и сама действительность, которая, как сказано в «Записках из мертвого дома», «стремится к раздроблению» [4, 197], а с другой, книжная мечтательность и отвлеченная от жизни теория.

Однако ни генералу, ни подпольному человеку измениться у Достоевского не суждено. И тот и другой, не выдержав испытания «жизненной правдой», совершают низкий поступок. Генерал совершает его тогда, когда просит передать переходящему в другой департамент Пселдонимову, что не терпит на него зла (хотя он сам зло ему и причинил). А подпольный человек – тогда, когда сознательно совершил «символическое оскорбление»[24] в виде пятирублевой ассигнации: «В крайнем пароксизме злобы, герой за предполагаемую униженность в глазах Лизы мстит ей последним средством − пренебрежением»[25]. И в том, и в другом случае униженность и низость семантически дифференцируются. Если из ситуации крайней степени униженности выход все-таки находится, то из ситуации, где в ответ на озарение «жизненной правдой» проявляется низость, выхода нет никакого.

Неспособность к изменению оказывается у Достоевского той типической чертой, которая присуща и генералу, и подпольному человеку. И тот и другой, имея разный социальный статус – начальника и подчиненного, оказываются принадлежащими одному и тому же множеству, эту разность стирающему и тем самым их между собой уравнивающему как раз до положения «на равной ноге». И тот, и другой могут быть определены тем самым словом, которое использует подпольный человек, совершая переход от «я» к «мы»: «Мы даже и человеками-то быть тяготимся, − человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывалыми общечеловеками» [5, 181]. Они таковы потому, что даже при встрече с жизненной правдой оказываются не способными себя превозмочь и измениться таким образом, чтобы обрести не фантастическую, а подлинную жизнь.

[24] *Назиров Р. Г.* Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 143–153.

[25] *Скафтымов А. П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 101.

2.3.4. «Обыкновенные» как множество неординарных

В основе теории Раскольникова лежит эта идея уготованности: кому-то уготовано быть «одним из многих», а кому-то иметь статус «единственного». Как и в известной тому времени книге Макса Штирнера, в «Преступлении и наказании» внимание сосредоточено на «единственном». На изучении сознания и психологии того, кто помыслил себя в когорте необыкновенных в теории, а на практике вынужден был признать свою ошибку, а значит, и свою принадлежность обыкновенным.

Вопрос о том, почему в голову обыкновенного человека может прийти мысль о собственной исключительности, Достоевского, как видно, очень занимал. Об этом свидетельствует предпринятое писателем систематическое и последовательное изучение этого типа в романе «Идиот».

На одном из его представителей повествователь остановится в предуведомляющем третью главу «ироническом» отступлении. Солью его иронии станет мысль о том, что недостаток оригинальности является лучшей рекомендацией человека дельного, делового и практического. Практический человек нацеливается в своей жизни на то, чтобы избежать всякого рода в ней крайностей: он не отступает от принятых в обществе правил поведения и получает за это от него одобрение и поощрение. Обратный пример, который приводит повествователь, – несоответствующее такой установке семейство генерала Епанчина. От всех других почтенных семейств его отличает непрактическая оригинальность: «…они все-таки иногда подозревали, что у них в семействе как-то всё идет не так, как у всех. У всех гладко, у них шероховато; все катятся по рельсам, – они поминутно выскакивают из рельсов» [8, 270]. Если использовать для сравнения геометрический образ колеи, то можно сказать, что ординарный человек так же не в состоянии измениться (отклониться от

заданного пути), как не могут пересечься, согласно евклидовой геометрии, параллельные прямые.

Будучи общей для всех принадлежащих к разряду обыкновенных людей метафорой их существования, колея приобретает достаточно широкий диапазон значений. Наличие такого диапазона обусловливается неоднородностью обыкновенных. Их множество разделяется на подмножества.

О разрядах обыкновенных повествователь дает развернутое рассуждение в самом начале IV части. Согласно его классификации, всех обыкновенных можно разделить на два разряда: на «ограниченных» и на тех, кто «гораздо поумнее». Главное различие между этими двумя разрядами заключается в следующем. Ограниченные – ничего не знают о том, что их существование подобно существованию в колее, а «гораздо поумнее», в конечном счете, догадываются. При этом и те и другие, будучи ординарными, позиционируют себя в качестве неординарных. Легче это удается «ограниченному»: «Ограниченному "обыкновенному" человеку нет, например, ничего легче, как вообразить себя человеком необыкновенным и оригинальным и усладиться тем без всяких колебаний» [8, 384].

Одним из самых выдающихся представителей этого типа является гоголевский поручик Пирогов: «Пирогов даже и не сомневается в том, что он гений, даже выше всякого гения; до того не сомневается, что даже и вопроса себе об этом ни разу не задает; впрочем, вопросов для него и не существует» [8, 385]. Беспрецедентная «самоудовлетворимость» позволяет Пирогову вообразить себя кем угодно, хоть и великим полководцем.

Кстати говоря, в романе есть персонаж, воображение которого тоже не знает границ. Это генерал Иволгин. Но он, в отличие от Пирогова, в глубине души он все-таки знает, что то, куда его уносит воображение, все-таки не соответствует действительности. Его вдохновенная и без задней мысли ложь вызывает даже сочувствие. Ясно, что генерал Иволгин обыкновенный человек. Но также ясно, что он (при отсутствии пироговского самоудовлетворения) не соответствует ни «ограниченному» типу, ни типу «гораздо поумнее», представители которого на деле, а не в воображении желают реализовывать свои амбиции.

О том, что классификация повествователя слишком схематична и не учитывает все возможные варианты, видно на

примере и такого персонажа, как Птицын. Будучи совершенно обыкновенным человеком, Птицын тем не менее не хочет, как того требует теория, стать неординарным. Он со всей отчетливостью представляет свою колею, потому, что «с самого детства уже знал, что Ротшильдом никогда не будет» [8, 387], но будет иметь на Литейной несколько домов. Его жена, Варвара Ардалионовна тоже знает о своей ординарности и примиряется с ней: «...она была из числа "обыкновенных" людей, мечтающих об оригинальности, но зато она очень скоро успела сознать, что в ней нет ни капли особенной оригинальности, и горевала об этом не слишком много…» [8, 387]. Они оба звезд с неба не хватают, и оба понимают, что не дано хватать.

Такое отклонение от классификации, по всей видимости, важное для Достоевского обстоятельство: каждая ее разновидность может быть дополнена близкими, но не совпадающими с ней другими. Уже само наличие таких отклонений ставит под сомнение возможность теории представлять окончательную заданность.

Вариативность и разнообразие – есть то, что присуще сфере обыкновенного, а не исключительного. Исключительное – единично, множественное – обыкновенно. «Обыкновенные» – это множество единиц, каждая из которых стремится к отдельному существованию. Обыкновенный человек способен возненавидеть такого же, как и он, обыкновенного человека только за свою на него похожесть. Так что появление двойников возможно исключительно в среде обыкновенных людей. Ипполит Терентьев заражен «желанием оригинальности» не в меньшей степени, чем Ганя Иволгин. И так же, как и его двойник, не способен ее обрести. В самом желании Ипполита обставить чтение своего предсмертного письма таким образом, чтобы оказаться в фокусе всеобщего внимания, улавливается скрытый мотив: хоть и таким способом стать неординарным. Обыкновенный человек интересен Достоевскому его по меньшей мере двухмерностью, способной принимать разные очертания и формы. Одно только сочетание правды и лжи имеет в нем широкий диапазон конфигураций – от простодушного вранья до клеветы. В «Идиоте» со всей наглядностью это демонстрируют генерал Иволгин, Лебедев, Келлер. Все они являются заложниками своей двойственности, их внутренней колеи. Двойственность,

как выразился в одном месте Достоевский, есть обыкновенная черта обыкновенного человека, делающая его не совсем обыкновенным.

Среди «обыкновенных» есть и такой не совсем обыкновенный тип, как Гаврила Ардалионович Иволгин. Емкую характеристику ему дает Ипполит: «…вы тип и воплощение… самой самодовольной, самой пошлой и гадкой ординарности! <…> Ни малейшей собственной идеи не суждено воплотиться ни в уме, ни в сердце вашем никогда» [8; 399]. А в романе «Подросток» подобным образом характеризуется один из приятелей рассказчика: «…что он лишь жалкая бездарность и ординарность и что в нем никогда не было ни малейшего признака идеи» [13, 79].

Такого типа ординарный человек изо всех сил стремится стать неординарным, не имея для этого никаких оснований. Его цель – во чтобы то ни стало перейти в разряд необыкновенных.

Самим наличием такой цели он вписывается у Достоевского в определенную персонажную парадигму. Достаточно вспомнить, что Яков Петрович Голядкин – господин средней руки – во что бы то ни стало, как и его литературный предшественник, Поприщин, хочет попасть в круг избранных единиц и терпит фиаско. Но и «нуль» Гоголя (ассоциирующийся с ничтожеством: я нуль потому, что я ничто) и нуль Достоевского (ассоциирующийся с множеством: я нуль потому, что я такой же, как другие) наделяются общим признаком неизменности, «готовости». Нуль не может стать единицей самолично, посредством самостановления, саморазвития. Он есть такая изначальная данность, с которой он сам ничего поделать не может. Ему остается уповать на чудо, на случай, на судьбу – на внешние по отношению к нему силы.

Однако в отличие от Гоголя у Достоевского уже в «Двойнике» оппозиция «ноль vs. единица» имеет опосредованное звено, связанное с понятием «множества», а через него и – «ординарности». Общая для Поприщина и Голядкина цель – превращение в другого (испанского короля или жениха генеральской дочери) – имеет у Гоголя и Достоевского существенно разнящуюся подоплеку. Голядкин Достоевского переживает свою «нулевость» иначе, чем Поприщин: нуль связывается для него не с представлением о ничтожности, а с представлением об

ординарности. Не быть нулем означало бы для него не быть как все, а быть как те, кто составляет общество избранных единиц. Но для того, чтобы попасть в это общество, нужно изменить предопределенное чином титулярного советника раз и навсегда заданное «готовое» состояние. А так как изменить «готовость» никак и ничем невозможно, остается только одно – отказаться от себя самого, стать другим.

В отличие от своих литературных предшественников, Гаврила Ардалионович Иволгин не титулярный советник. Ординарный человек существует вне табеля о рангах, и потому им может быть и титулярный советник, и генерал, и кто угодно. А это означает, что и неизменность ординарного человека иного рода. Ее основание нарциссическое желание самосбережения. Иволгин так удовлетворен собой, что стать другим, как его литературные предшественники, уже не желает. Он хочет перейти в разряд необыкновенных так, чтобы остаться самим собой. Не в силах совершить этот переход самостоятельно, он рассчитывает не на себя, а на чудесных помощников – на деньги или на чудесную жену. Вспомним его доверительное признание Мышкину: «Нажив деньги, знайте, – я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают. И будут давать до скончания мира. Вы скажете, это всё по-детски или, пожалуй, поэзия, – что ж, тем мне же веселее будет, а дело все-таки сделается. Доведу и выдержу [8, 105].

В «Подростке» имеется параллельное место. Аркадий Долгорукий озвучивает свою идею: «В том-то и "идея" моя, в том-то и сила ее, что деньги – это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество… Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. Деньги сравнивают все неравенства» [13, 74].

Вопрос о равенстве и неравенстве один из животрепещущих для времени Достоевского.

Ординарный, т.е. такой же, как все, принадлежащий множеству, будучи равен этому множеству по определению, противопоставляет себя ему, заявляя о своем с ним неравенстве и одновременно о равенстве с теми гениями человечества, с которыми опять-таки у него не может быть равенства по определению.

Гений и ничтожество, если перефразировать Пушкина, в такой системе координат оказываются вещами совместными.

2.3.5 Семиотика «середины» и «центра»: типологический аспект

В художественной антропологии Достоевского человек осмысливается в категориальной парадигме «середины», «верха» и «низа» (или иных крайностей). Если строить типологию с учетом этих категорий, то все персонажи писателя делятся на тех, кто имеет середину, и тех, кто ее не имеет. Первый тип в этой классификации может быть обозначен как человек «середины» (т.е. не знающий крайностей), а второй – человек «без середины» (т.е. не знающий «середины»).

Остановимся на характеристике человека «середины». В самом общем виде это человек, существование которого связывается с серединой – с положением между верхом и низом. А вот характер его отношений с этими крайностями указывает на его разновидность.

«Золотая середина» осмысливается Достоевским весьма иронично и отнюдь не по-аристотелевски. Тот, кто к ней принадлежит, не знает ни «верха», ни «низа», поскольку живет «на всем готовом»[26] и обращен исключительно на самого себя. В его системе координат он – центр мироздания, а мир – зеркало, отражающее его самодовольное «я». К этому типу у Достоевского можно отнести все разновидности приживальщиков, начиная с Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели») и мужа m-me M* («Маленький герой») и заканчивая такими лакеями, как Видоплясов и Петр Верховенский. «Готовое» существование такого человека есть основание, повод и возможность для возникновения сюжета борьбы за место: только у «готового» человека может быть нацеленный на его замещение двойник.

Еще одна разновидность человека «середины» – «ординарный» человек. Он тоже не знает крайностей, но уже потому, что его существование подобно движению в колее[27], удерживающей

[26] См. об этом: *Савинков С. В.* Готовое и неготовое как формы существования в творчестве Достоевского // Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 108–132.

[27] «Жизнь в колее» одна из базовых метафор существования ординарного человека в романе «Идиот».

от возможных отклонений и не позволяющей ни достичь вершины, ни оказаться в самом низу. При этом, однако, ординарный человек амбициозен и, по слову Достоевского, «весь, с ног до головы… заражен желанием оригинальности» [8, 385] . Так будет сказано о Гавриле Ардалионовиче Иволгине, которого повествователь отнесет в своей классификации к разряду тех, «кто поумнее». В отличие от «ограниченных», последние о своем положении догадываются, но относятся к этому факту, как к ошибке природы, требующей исправления с помощью «волшебных» помощников – денег или чудесной жены. При этом и «ограниченные», и те, «кто поумнее», будучи самыми что ни на есть ординарными, свято верят в свою исключительность.

Третью разновидность представляют те персонажи, для которых «верх» и «низ» не имеют никакого значения потому, что их нет в системе координат, где точкой отсчета является не действительность, а «живая жизнь» и Христос как средоточие любви, как середина, все к себе стягивающая и всех уравнивающая. Если в пространстве действительности «верх» и «низ» всячески нацелены на размежевание между собой, то в пространстве «живой жизни», напротив, – на снятие различий, разводящих их по разные стороны. Жизнь во Христе Сони Мармеладовой невероятным образом ставит знак равенства между блудницей и святой.

Для второго типа персонажей Достоевского общим признаком является отсутствие середины. Но и «человек без середины» имеет несколько разновидностей. Одну из них представляют те герои, существование которых может быть выражено разделительным союзом «либо – либо»: либо верх, либо низ. Это и Настасья Филипповна («Идиот»), и Грушенька («Братья Карамазовы»), и Лиза («Бесы). А первым из персонажей Достоевского, кто отрефлексировал такое состояние, был автор «Записок из подполья»: «Либо герой, либо грязь, средины не было» [5, 133]. Отсутствие середины подвигает таких персонажей на метание между крайностями. А в случае с Настасьей Филипповной – «безысходной неодолимости двух противоположных стихий духа»[28].

Человеком «без середины» является, безусловно, и игрок, персонаж из одноименного романа. В отличие от подпольного человека, который, по его признанию, ничем не смог сделаться

[28] *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 43.

(ни героем, ни грязью), игрок с помощью рулетки имеет фантастическую возможность безо всякой, по слову Достоевского, «выделки» – сразу и вдруг – все получить в готовом виде, «один оборот колеса и все изменяется»: «Что я теперь? Zero. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» [5, 311].

Еще одну разновидность «человека без середины» представляют те персонажи, которые на «внутреннем» языке творчества Достоевского определяются словосочетанием «широкий человек».

В романе «Идиот» князь Мышкин в разговоре с Ипполитом противопоставит современного человека человеку прошлого времени: «Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, – и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» [8, 433]. Но наиболее развернутое высказывание о широком человеке инкорпорировано в рассуждение Дмитрия Карамазова о красоте: «…иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеалы Мадонны… Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [14, 100].

Широкий человек – человек без середины не потому, что мечется между крайностями, а потому, что эти крайности так в нем между собой сходятся, что оказываются неразличимыми. В этом случае определяющей чертой «человека без середины» является не раздвоение, предполагающее балансирование между «верхом» и «низом», а двойственность, предполагающая неразличимое соприсутствие крайностей.

Широкому человеку противопоставлен человек «односоставный», у которого нет середины и нет «верха» и «низа» – он целиком сориентирован на какую-либо крайность: либо на «верх», либо на «низ». Такую однополярность можно наблюдать, к примеру, в Рогожине. И в самом деле: «Его предки с неистовым остервенением поклонились деньгам, он же с не меньшим остервенением поклоняется Настасье Филипповне»[29].

[29] *Курганов Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб., 2001. С. 58.

К этому же типу можно отнести и Аглаю Епанчину, бешеная ревность которой к Настасье Филипповне сродни рогожинской ревности к Мышкину.

Возможны, конечно, и некие промежуточные или смешанные варианты. Раскольникову, к примеру, присущи и раздвоение, и двойственность.

Раздвоение Раскольникова обусловлено его балансированием между «верхом» и «низом» из-за невозможности разрешения вопроса о принадлежности к одному из двух разрядов – «право имеющих» или «тварей дрожащих». Двойственность же – как бы наложением друг на друга систем координат с разными точками отсчета: «действительности» и «живой жизни». Как остроумно подметили: «Раскольников – это Соня Мармеладова, в которую вселился (временно, но цепко) бес рациональности и неверия»[30]. При этом и «двойственность» и «раздвоенность» Раскольникова можно считать следствием его уклонения (по каким-то причинам произошедшего) от изначально ему данной «односоставности». Ее, по всей видимости, и имеет в виду Порфирий Петрович: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, – если только веру иль бога найдёт» [6, 351].

«Широтой» наделены у Достоевского и персонажи не первого плана, к примеру, Келлер и Лебедев из романа «Идиот». И тот, и другой демонстрируют Мышкину возможность такой широты, которая выражается в схождении противоположных друг другу мыслей. От Лебедева князь узнает, что можно, искренне раскаиваясь в низком поступке, одновременно стараться извлечь для себя выгоду. «И слова, и дело, и ложь, и правда – всё у меня вместе, и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии… а слова и ложь состоят в адской (и всегда присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и чрез слезы раскаяния выиграть!» [8, 259].

Настало время изменить ракурс и поговорить о значении «середины» как центра в представлении Достоевского о мироустройстве. В свое время еще Н. А. Бердяев обратил внимание на то, что «в конструкции романов Достоевского есть очень

[30] *Андреев А. Н.* Персоноцентризм в классической русской литературе XIX века. Минск, 2003. С. 155.

большая централизованность. Все и всё устремлено к одному центральному человеку, или этот центральный человек устремлен ко всем и всему. Человек этот загадка, и все разгадывают его тайну. Все притягивает эта загадочная тайна»[31]. Таким центром, требующим разгадывания (акцент Бердяевым сделан именно на этом), в Подростке является Версилов, в Идиоте – Мышкин, в Бесах – Ставрогин. Ставрогина Бердяев уподобил солнцу, вокруг которого все вращается: «…Он весь – загадка и тайна, он весь из полярных противоположностей, все вращается вокруг него, как солнца». Подобно первосущности Плотина (аналогия здесь вполне прозрачна) Ставрогин порождает и формы бытия, и все многообразие вещей путем эманации.

Сначала он эманирует идеи («Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника»), которые, в свою очередь, «породили других людей, в других людей перешли»: «Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица "Бесов"». Ставрогиным были сотворены все иерархии этого мира: «В духе Ставрогина зародились и из него эманировали не только носители идей, но и все эти Лебядкины, Лутугины, все низшие иерархии "Бесов", элементарные духи». И женский мир был также порожден Ставрогиным: «Из эротизма ставрогинского духа родились и все женщины "Бесов"». А заканчивается это место в рассуждениях Бердяева так: «От него идут все линии. Все живут тем, что было некогда внутренней жизнью Ставрогина. Все бесконечно ему обязаны, все чувствуют свое происхождение от него, все от него ждут великого и безмерного – и в идеях, и в любви» [32].

Однако, согласно интерпретации Н. А. Бердяева, эманация такого рода ведет не к созиданию, а к разрушению: «Безмерность желаний Ставрогина вышла наружу и породила беснование и хаос. Он не совершил творческого акта, не перевел ни одного из своих стремлений в творческое действие, ему не было дано ничего сотворить и осуществить <…>. Только подлинный

[31] *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М., 2016. С. 339.

[32] *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского. М., 2018. С. 46.

творческий акт сохраняет личность, не истощает ее. Истощающая эманация ничего не творит и умерщвляет личность»[33].

Интерпретация, данная Ставрогину Бердяевым, стала классической. Однако не собственно в ней сейчас дело. В данном случае внимание должно быть обращено на роль и значение центра в мире Достоевского не только с точки зрения его романного устройства (о чем говорил Бердяев), а с точки зрения его художественной идеологии.

Нельзя не заметить, что положение Мышкина сходно со ставрогинским. Но так же очевидно, что Мышкин является центром другим: не тем, к которому все развернуты, а тем, который сам развернут ко всем. Как заметил Н. Бердяев, в "Идиоте" все движение идет не к центральной фигуре князя Мышкина, а от нее ко всем»[34]. Мышкин – центр и середина в том смысле, о котором говорится в Евангелии от Матфея: Христос дал нам обетование: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20).

С самого начала своего появления в Петербурге князь невольно включается в происходящие перипетии, оказывается в центре двух семейных драм, и все их участники попадают в ситуацию, когда уже не могут что-то предпринять без учета его присутствия.

Мышкин становится соединительным звеном между теми, кто развернут по отношению друг к другу в разные стороны: между Настасьей Филипповной и Рогожиным и одновременно между Настасьей Филипповной и Аглаей; между Аглаей и Ганей Иволгиным, а также между Ипполитом и Ганей Иволгиным и т.д. И тот, кто оказывается рядом с ним, обнаруживает в себе не только свое, но и мышкинское. Это отмечает, например, Рогожин в отношении Настасьи Филипповны: «С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая» [8, 174].

Если эманации Ставрогина порождают его своеобразных двойников, образующих множество суверенных и амбициозных единиц, то доброжелательство Мышкина создает условия для сближения крайностей и созидания существования (по аналогии с «широким человеком») без разделительной черты. И сам

[33] Там же. С. 51.

[34] *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. С. 341.

Мышкин ответно начинает обнаруживать в себе то, что есть у других. Примечательна его реакция на слова Келлера о двойных мыслях: «Вы мне точно меня самого теперь рассказали… Мне даже случалось иногда думать… что и все люди так» [8, 258]. Здесь было бы не лишним вспомнить о мыслях Достоевского по поводу присущей русскому человеку «всемирной отзывчивости». Она как раз и заключается в предназначенной ему миссии вносить примирение во все противоречия для достижения «великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» [26, 148].

Однако такое взаимообратное соприкосновение «ангелического» и человеческого не повлекло за собой изменения ни людей, ни Мышкина: кто каким был, таким и остался. В эпилоге о судьбах разных персонажей будет сказано одной строкой: «Лебедев, Келлер, Ганя, Птицын и многие другие лица нашего рассказа живут по-прежнему, изменились мало, и нам почти нечего о них передать» [8, 508]. Подобно Пушкину, способному проникать в дух других народов, Мышкину дано проникать в дух других людей, но не дано изменить их. У него как бы нет необходимой для этого пушкинской творческой энергии, без которой преобразование невозможно. И это апофатически согласуется с одной из основных и повторяющихся мыслей Достоевского, что жизнь – сама по себе искусство, и жить – значит создавать из себя произведение искусства[35]. Апофеозом пребывания Мышкина в миру стало только его братское согласие с тем, с кем, казалось бы, никакого согласия быть не может – с Парфеном Рогожиным. А соединила их, принеся себя в жертву, Настасья Филипповна, в гибели которой оказались повинны они оба. Такой финал позволяет иначе рассмотреть вопрос о центре в этом романе и лучше понять, что имел в виду Достоевский, говоря устами своих героев, что красота способна, по слову Аделаиды, мир перевернуть а, по слову князя Мышкина, спасти его.

Центричная организация сюжетного и персонажного пространства – явление у Достоевского скорее типическое, чем исключительное. На место в центре в первую очередь претендуют персонажи «середины», служители «золотого тельца». Среди них можно выделить и Фому Опискина («Село Степанчиково

[35] См. об этом авторитетное исследование: *Джексон Р. Л.* Достоевский : поиск формы. Философия искусства писателя. СПб., 2020. 228 с.

и его обитатели»), и Зверкова («Записки из подполья»), и мужа m-me M* («Маленький герой»), и Ганю Иволгина («Идиот»), и Петра Верховенского («Бесы»). В центре может оказаться и «математическая голова», на которую, в пересказе Разумихина, уповают социалисты. По их представлениям, из этой головы должна выйти социальная система, которая «тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным…». Точно так же и вышедшая из головы теория Раскольникова претендует на новое слово в понимании мироустройства, а сам Раскольников – на статус мироустроителя. Роман «Преступление и наказание» в том числе и о том, кто должен быть в центре – математическая голова, Раскольников или Христос; теория или Евангелие.

Какой будет «организация духовной и земной жизни»[36], напрямую зависит от того, кто окажется в центре. При сопоставлении высказываний писателя (взятых из разных его текстов) выстраивается такой синтагматический ряд: древний мир был организован Гомером, новый мир – Христом, русский – Пушкиным, а мировой (согласно «Речи о Пушкине») – наделенным «всемирной отзывчивостью» русским человеком. Если «общечеловечество» образуется на основе всеобщего преклонения перед идолом, то «всечеловечество» – на основе всеобщего стремления к идеалу. Последнее предполагает рост, а значит, постоянное пребывание, как сказано о мальчике-подростке в «Маленьком герое», «в уклоненной, переходной и неготовой форме» [2, 276].

На это произведение Достоевского следует обратить особое внимание. На первый план в нем выдвигается герой-подросток, а вместе с ним важная для писателя тема и идея.

Одиннадцатилетнему мальчику удается совершить не сказочное, а настоящее чудо преображения. Совершается оно тогда, когда у самых разных действующих лиц безостановочного праздничного спектакля (где все роли заданы, предопределены и неизменны) вдруг начинают распадаться готовые формы их амплуа. Этому своему герою Достоевский определил положение, которое стало семиотически значимым в его творчестве – положение «между», требующее выбора и поиска. Подросток

[36] Ср. высказывание Достоевского: «…в “Илиаде“ Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни совершенно в такой же силе, как Христос новому» [28(1), 69].

оказывается между двумя дамами, друг другу во всем противоположными. Одна – сама отвага и смелость, другая – робость и беспокойство. Одна – неуемное движение, другая – душевное смятение при внешнем спокойствии. Эти женщины (представляющие две разные ипостаси красоты) и побудили мальчика к свершению двух главных для жизни подвигов – самоутверждения и самоотвержения. Осуществление каждого из них требует усиленной работы над собой, по слову Достоевского, – «выделки»: «По-моему, одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека» [25, 110].

Схожая диспозиция представлена и в «Идиоте». Подобно «маленькому герою», князь Лев Мышкин оказывается между Настасьей Филипповной (красотой небесной) и Аглаей (красотой земной), но, любя их обеих, подвиг совершить не в состоянии. Тот, кто не способен изменяться, не имеет возможности и что-то изменить. А вот у героя романа «Подросток» (продолжающего и развивающего тему «Маленького героя») эта возможность есть потому, что у него есть и идея, и идеал, без которых нет роста – необходимого условия для изменения и преображения и самого себя, и того, что вокруг.

Идея роста заложена уже в самой повествовательной структуре «Подростка»: Аркадий Долгорукий доверяет письму те ощущения и переживания, которые он испытывал, будучи подростком, осознавая при этом, что между ним «теперешним» и ним «тогдашним» – «бесконечная разница». Определяющим фактором такого роста является его постоянное пребывание в промежуточном состоянии «между молодостью и взрослостью, между всеми семейными и общественными функциями, между авторством и ролью героя». Аркадий Долгорукий становится автором в двойном смысле – автором текста и автором жизни. Именно такая динамическая двойственность и заставляет подростка все время менять векторы своих устремлений, действовать во все стороны и тем самым невольно оказываться в гуще событий, в самом их центре. Версилов же (по Бердяеву, центральная загадка) оказывается в таком случае псевдо-центром.

Понятно, что центричность подростка имеет иную – созидательную – природу. А это возможно тогда, когда «действительность не понимается как данность, но как заданность, как динамичный процесс постоянного переосмысления, конструирования, проектирования, вымышления и интерпретации»[37]. В этом случае есть то, чего не было у Мышкина, – преображающая действительность творческая («пушкинская») активность. И это еще один шаг к ответу на вопрос о том, почему красота может спасти мир.

Человек, обращенный к идеалу красоты и нравственности[38], – человек, не знающий середины. И это подросток. Это именование Достоевский относит и к человеку вообще, безотносительно к его возрасту. Ибо человек «есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» [20; 173]. Идеальная ситуация для Достоевского – быть посередине (исходная позиция для преобразования мира) и без середины внутри себя (необходимое условие для движения и развития).

[37] *Хансен-Лёве О. А.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». Неопубликованный конспект лекции. 1995. С. 21. Цит. по: *Лунде И.* От идеи к идеалу – об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ot-idei-k-idealu-ob-odnom-simvole-v-romane-dostoevskogo-podrostok (дата обращения: 21.02.2022).

[38] Ср. известное высказывание из Дневника 1881 года: «Нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете» [27, 57].

2.4. «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

2.4.1. Введение

2.4.1.1. Методологические и интерпретационные аспекты постановки проблемы

В настоящей главе вернемся к осмыслению феномена культурной традиции путем изучения поэтики творчества Достоевского. По ходу толкования «Двойника» в нашей книге характер гоголевского влияния на художественное мышление писателя уже был интерпретирован с разных точек зрения. Теперь предлагается в качестве любопытного подхода рассмотреть вопрос традиции в рамках прочтения «Записок из подполья» («ЗИП»), произведения, которое во многих аспектах можно считать непосредственным продолжением «Двойника». В первой главе книги уже было обнаружено развитие мотива «мышь» в «Двойнике», который играет роль в семантическом обрамлении сюжета образа Голядкина. Первое его появление – в описании душевного состояния героя во время своего выезда в карете: «Подойдя к своему экипажу и приготовляясь в нем поместиться, господин Голядкин мысленно обнаружил: желание провалиться сквозь землю или *спрятаться хоть в мышиную щелочку* вместе с каретой» [1, 127]. *Мышиная щелочка* (щелочка, составляя явную звуковую рифму с важным мотивом *щелчок*, о котором было подробно написано раньше) и в последней главе повести связана с желанием героя исчезнуть: «С величайшим удовольствием согласился бы наш герой *пролезть теперь в какую-нибудь мышиную щелочку* между дровами, да там и сидеть себе смирно, если б только это было возможно. Но было решительно невозможно» [1, 224]. Идея спрятаться (аналогично с известной тематизацией «сквозь землю провалиться») в конце произведения подчеркнуто маркирована действием *проникновения в мышиную щелочку*, которое будет метафоризироваться в качестве подполья в «ЗИП». Там «ретортный человек до того иногда пасует перед своим антитезом (натуральным человеком. – *К. К.*), что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека. Пусть это и

усиленно сознающая мышь, но все-таки мышь, а тут человек, а следственно..., и проч. И, главное, он сам, сам ведь считает себя за мышь; его об этом никто не просит; а это важный пункт. Взглянем же теперь на эту мышь в действии» [5, 104] – эта мышь и «погребает себя в подполье» («Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуотчаянии, полувере, *в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет*, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения») [5, 105]. На фоне дискурсивной связности целостного художественного творчества Достоевского вырисовывается цепочка: *спрятаться хоть в мышиную щелочку – пролезть теперь в какую-нибудь мышиную щелочку – сознательное погребение себя подпольным человеком / мышью на сорок лет в подполье* и проблематика *возможности выйти из безвыходного* положения закрытости. В смысловом мире «ЗИП» такому выходу будет соответствовать само творение записок, осмысляющих весь жизненный путь героя и преодолевающих его циркулярность. В «Двойнике» же мы раскрыли диспозицию *тоски*, тесно связанную с моделью творения (с идеей импульса к нему) и предвещающую семантизацию *акта творческой деятельности* в «Записках из подполья», включая и метапоэтический пласт произведения. В такой замысел входит упоминание в «ЗИП» темы воспоминания наподобие какого-то *музыкального мотива, «который не хочет отвязаться»* от подпольного человека («Таких воспоминаний у меня сотни; но по временам из сотни выдается одно какое-нибудь и давит» [5, 123]), но о котором он думает, что если он «его запиш[ет], то оно и отвяжется». «Отчего ж не испробовать?» – спрашивает себя герой [5, 123]. В «Двойнике», как указывалось подробнее раньше, с диспозицией тоски в метелице связана музыкальность природы.

Продолжая и расширяя в настоящей главе осмысление темы литературно-культурной традиции, в русле которой мы приступим к толкованию повести «ЗИП», надеемся дойти до понимания такой особенности ее художественного мира, которая, в определенных своих аспектах, восходит к разработке в «Двойнике» принципов поэтики определения – не-определения по линии динамики утверждения – отрицания, признаковости – беспризнаковости и инклюзивности.

Литературная традиция в семиотическом освещении будет концептуализироваться в трех взаимосвязанных перспективах: 1) дискурсивные формы отрицания и его смысловые перспективы (апофатизм); 2) семантизация идеи *полноты* и 3) ориентированность художественного текста на осмысление семиотической природы изображаемого мира и изображающего (мета)поэтического языка. Если апофатизм в семиотическом плане проблематизирует парадоксальность попытки уловить невыражаемое в интенсивных формах языковой динамики и уяснить перспективы *существования личности* – в описании форм *несуществования* или *амбивалентного / непродуктивного существования*, то в характерологической плоскости, с ее личностным центром, стремлением к завоеванию опыта *полного* существования / *полноты*, в повести Достоевского происходит богатая семантизация семиотического явления беспризнаковости / лишения признаковости в определении познаваемого объекта. Будет прослеживаться семантическое моделирование *полноты* и ее дискредитация в направлениях а) причинно-следственной мотивации; б) временной сегментации; в) детализации в форме исчерпывающего деления объекта описания. Семиотическая динамика в «Записках из подполья» связана с проблематизацией маркированных противоречий (как в плане характерологии, так и идей – тезисов и антитезисов) и с разработкой – в качестве форм их совместного сохранения – семантического образования *инклюзивности*. Оно восходит к монодуалистической антиномии, имеющей глубокие корни в религиозно-философской традиции русской культуры. В итоге текстовая динамика произведения Достоевского будет интерпретироваться в рамках модели трансформации: *одно то же, что другое* (беспризнаковое унифицирование объектов познания) → *или–или* (взаимоисключительность в выборе маркированных индивидуализированных атрибутов объектов познания) → *и то, и другое* (соединение противопоставленностей, единство противоречий). В такой трансформационной модели заложено толкование *семиотической креативности*, в свете которой Достоевский определяет понятие культурной традиции. Ее динамику характеризует процессуальность и открытость.

2.4.1.2. Исследовательские перспективы изучения традиции

Исследовательская задача, подход к повести Достоевского «Записки из подполья» в перспективе литературной традиции, толкуемой с семиотической точки зрения, прежде всего требует выяснения понятия *традиции*. Оно складывается из нескольких компонентов. Опираясь на термин Ю. Лотмана «культурно-литературный континуум»[1], традицию считаем процессуальным континуумом в литературной культуре, в рамках которого художественные произведения соотносятся посредством маркированных черт, отождествляемых в области поэтики. Эти свойства создают литературную парадигму – в том смысле, как парадигматичность понимает Вольф Шмид[2]; в результате осознается типологическая связность данных текстов – в смысле, как это понимает Виктор Жирмунский[3]. В этом толковании литературная традиция как историко-литературное явление близка к понятию текстовой связности (см., напр.: *text-coherence*, *text-connectedness*[4]), неся информацию о том, как феномен связности текстов по определенным поэтическим критериям проявляется в диахроническом процессе.

Перечислим взаимосвязанные компоненты, которые мы считаем общими элементами той диахронической парадигматичности, в рамках которой в настоящей работе осмысляется традиция. Они составляют комплексный контекст для нашего подхода к «ЗИП».

Во-первых, мышление и речь / дискурс определяются в произведении через модель отрицания, принадлежащую своеобразному литературному персонажу, который получает

[1] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 330.

[2] См.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении : «Повести Белкина» и «Пиковая дама». СПб., 1973.

[3] См.: *Жирмунский В. М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1960. № 19 (3). С. 177–186.

[4] См.: *Conte M.-E., Petőfi S. J., Sözer E.* (eds.) Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Conference on Connexity and Coherence, Urbino, July 16–21, 1984. (Studies in Language Companion Series 16.) Amsterdam, 1989.

типическую характеристику (включая и самохарактеристику) именно через отрицание. Такой герой в критической литературе причисляется к условной категории «лишних» или генетически родственных им персонажей и фигур, в изображении которых на передний план выводится проблема и тематизация существования в острой дилемме *быть vs. не быть* (отчасти это и отражается в тематике «нигилизма»). Такая семантизация воплощается в разных культурных универсалиях, как, например, в мотивной дихотомии *всё vs. ничего*.

Во-вторых, в плане доминанты семантизации выделяется смысловое определение идеи *полноты*.

В-третьих, тексту повести свойственна поэтическая установка на осмысление семиотической природы миро- и текстопонимания в разных планах, от уровня действия до метатекста.

В рамках такого подхода проводится семиотическая интерпретация указанных аспектов литературного контекста «ЗИП», толкуемого в качестве традиции, и также определяются семиотические стратегии текста, которыми создается своеобразный поэтический универсум повести Достоевского.

2.4.2. Модель отрицания

Обратимся к первому абзацу «ЗИП», который можно определить как вариант апофатического рассказа. Он содержит богато семантизированный дискурс, полный смысловых напряжений:

> Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен.) Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе повредю и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! [5, 99].

Первое впечатление, полученное читателем от абзаца, сводится к тому, что текст закрывается «на себя»[5], ведь начало и конец содержат мотивные варианты *больной* / *болит – злой* / *злость*[6]. Сегмент как бы служит доказательством того, что аналитический ум, логическая аргументация, доведенная до крайности ясным разумом, никуда не ведут, они безрезультативны. О таком свойстве будет подробно говорить подпольный человек и приводить в обилии примеры в последующих своих записках, объясняя, таким образом, свой значительный недостаток, неспособность к адекватному поступку. Из-за такого недостатка и его характер и его жизнь характеризуются устойчивостью, статичностью.

Тем не менее, приведенный отрывок выказывает высшую степень динамичности в плане изображающей системы, а под этой динамичностью обнаруживается последовательное изложение важных смысловых трансформаций, которые указывают на то, что сам язык превращается в агента. Текст, как дискурсивная продукция, своей интенсивной перформативностью мощно действует и совершает разные переоценки в качестве активных преображений.

В соотношении начала и конца абзаца налицо контраст, созданный двумя образами. Первое предложение представляет собой нейтральное утверждение, требующее объяснения, дополнения, продолжения, которые и приводятся. Получается тройное определение утверждения («Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек»). Конец воплощает совсем другую модальность: субъект позволяет боли действовать и как бы формулирует псевдо-пожелание («Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!»). Странность такого пожелания объясняется злостью подпольного человека («так это со злости»). Сочетанием мотивов боли и злости еще нагляднее связываются начало и конец, ведь в начале мотив-

[5] *Лахузен Т.* Инверсия утопического дискурса. О «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 20. C. 5.

[6] Анализ абзаца см.: *Martinsen D.* Of shame and human bondage : Dostoevsky's *Notes from Underground* // Young S. and Milne L. (eds.) Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds : Essays in Honour of Malcolm V. Jones. Ilkeston, 2006. P. 159–160.

ные варианты приводятся в форме «человек больной» и «злой человек». В конце прилагательные превращаются в активный глагол, а мотив злого человека, носителя отмеченного качества, преображается в злость как продукт злого. Такая резкая трансформация, однако, является итогом дискурсивного развития абзаца в целом (см. ход трансформаций, начавшийся раньше: «Я человек *больной*... Я *злой* <...> у меня *болит* <...> у меня *болит* <...> со *злости* <...> моей *злостью* <...> со *злости* <...>. Печенка *болит*, так вот пускай же ее еще крепче *болит*!»). Трансформационный ряд подчеркивает активность злого подпольного человека, создающего собственный характер по типу агентивности, которой он обращается к себе. Он адресует себе злость и боль. И адресует очень интенсивно. По ходу своего объяснения «говорящий» субъект постепенно теряет свою способность к нейтральному сообщению, и модальность его речи становится все более и более страстной.

Таким образом, вырисовывается наглядная оппозиция, которая может улавливаться лишь по ходу текстуальной процессуальности целостного абзаца, а затем последующих частей произведения. Характеристика субъекта дискурса противоречит тому, на что он жалуется немного позже, говоря, что он никем не мог стать, и что он не способен действовать, так как его мучит усиленное сознание. Указанный дискурс, со своей синтаксической построенностью, приемами нагромождения самых разных форм потверждающих и варьирующих повторов и градаций[7], продвигается вперед по линии интенсификации.

Приведем несколько примеров[8]. В контексте настоящего микроанализа следует подчеркнуть, что в итоге, при страстном стремлении к негативному самоопределению, перформативность данной дискурсивной единицы и реализованные в ней

[7] См., напр., «я ни шиша не смыслю <...> и не знаю <...> Я не лечусь и никогда не лечился <…> я не хочу лечиться»; «я отлично хорошо знаю» → «я лучше всякого знаю, что»; «я ни <…> Я не» → «К тому же я еще <...>».

[8] Одновременно напомним, что общей проблеме апофатизма и стилистики «ЗИП» были посвящены такие выдающиеся работы, как, например, статья Томаса Лахузена (*Лахузен Т.* Указ. соч.) или работа Натальи Живолуповой (*Живолупова Н. В.* Проблема авторской позиции в «Записках из подполья» Достоевского // Живолупова Н. В. Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60–70-х гг. («Записки из подполья», «Подросток»). Нижний Новгород, 2018. С. 48–132.)

семантические трансформации в направлении утверждения и подтверждения субъекта, путем его превращения в агента языкового действия, акцентируют саму речевую продукцию. Мотивы *злость* и *злоба* затем в «ЗИП» будут связаны с мотивами языка и разных типов речи, в том числе и художественной (через мотивы *дразнить себя языком* [167] и *дразнить фантазией* – ср.: «злобно поддразнивая и раздражая себя собственной фантазией» [104]). Уже в самом начале повести перформативность текста передает больше информации о личности и в более полной форме, чем непосредственная тематизация отрицательной характерологии, хотя такая тематизация действует очень сильно[9]. Языковое действие противоречит важным аспектам негативности, о которых рассказывает подпольный человек в продолжении своих записок. Приведенный отрывок не стирает противоречия, которых он так жаждет, но поднимает их в другую онтологическую сферу, ставя их в зону конфликта между изображаемым (семантикой означаемого) и изображающим языком (означающим). Перед нами своеобразный тип апофатического дискурса. Устанавливаются рамки для тематизации отрицания, которое в остальных частях «ЗИП» в более развернутой форме будет связано с осмыслением отсутствия «живой жизни», вообще с разными аспектами состояния *не быть* или *лишения адекватной формы и содержания бытия.* В то же время, при отрицании, в данных же рамках, порождается утверждение личности не как положительность характера, не в моральной оценке, а просто как констатация личностного существования, его силы и того факта, что эта сила проявляется в дискурсивном акте творения текста как процесса максимализации (нагромождения, градации, интенсификации, семантического обогащения, расширения) – одним словом, как процесса *достижения переживаемой в тексте полноты*.

Для сравнения приведем подобный пример из «Героя нашего времени», хотя там речь идет о дискурсивной презентации не Печорина, а Веры, но в рамках персонального повествования Журнала Печорина. Сила личности героя выражается языковой насыщенностью, имеющей перформативную творящую силу в повторах отрицательного в целях выражения положительного:

[9] См.: «*Не*привлекательный я <...> я *ни шиша не* смыслю <...> *не* знаю <...> Я *не* лечусь и *никогда не* лечился <...> я *не* хочу лечиться со злости. <...> *не* сумею вам объяснить <...> не лечусь…».

Моя душа истощила на тебя *все* свои сокровища, свои слезы и надежды <...> *никто не* умеет так постоянно хотеть быть любимым; *ни в ком зло не бывает так привлекательно, ничей взор не обещает* столько блаженства, *никто не умеет лучше* пользоваться своими преимуществами, – и *никто не* может быть так истинно *несчастлив*, как ты, потому что *никто* столько *не старается* уверить себя в противном[10].

Возьмем другие строки из романа «Бесы» Достоевского, где по письму Ставрогина к Даше можно проследить вариант подобной дискурсивной стратегии:

В России *я ничем не связан*, – в ней мне *все так же* чужое, как и везде. Правда, я в ней *более, чем* в другом месте, *не любил жить*; *но даже* и в ней *ничего не мог* возненавидеть! [10, 513].

Усиление отрицания происходит в процессе интенсификации, к концу которого формируется смысл максимализированности любви к жизни человека, говорящего о себе, что возненавидеть жизнь (достигнуть высокой степени ее отказа) даже в верхней точке отрицания он не может. Корни такой композиции и языковой активации дискурса, как говорилось, восходят к апофатической традиции. В плане языка «риторика апофатизма» характеризуется «бурной языковой активностью», часто соединяемой с «риторикой амплификации», установкой на «максималистские литературные и когнитивные амбиции»[11].

Возвращаясь к исходному плану поставить толкование поэтики «ЗИП» в контекст литературной традиции по трем линиям исследования – см.: 1) модель отрицания, 2) семантизация полноты и 3) нюансированная проблематизация семиотичности мышления и дискурса, – можно заключить, что в принципе само явление апофатической традиции наррации включает в себя все три указанных аспекта: 1) действует негативное выражение позитивного (упрощенно говоря: утверждение в форме отрицания); 2) в этом же процессе проявляется максимализация

[10] *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений в 10 томах. М., 2000. Т. 6: Проза. Герой нашего времени. С. 350

[11] *Lunde I.* 'Ia gorazdo umnee napisannogo' : On apophatic strategies and verbal experiments in Dostoevskij's "A Raw Youth" // The Slavonic and East European Review. 2001. № 2 (79). P. 266. Ср. Ханзен-Леве о «суггестивности дискурса»: *Хансен-Леве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Маркович В. М., Шмид В. (ред.) Автор и текст. Сборник статей. СПб., 1996. С. 231.

и полная активация резервов языкового выражения, которое призвано восполнить дефицит в парадоксальной когнитивной ситуации, – парадоксальность в том, что такой ситуации свойственны трудности эпистемологической доступности, понимания невыражаемого, которому все же нужно придать формулировку как раз в целях его толкования, к тому же нужно найти *полное* выражение для понимания *полноты* явления (хорошо известно, что в негативной теологии речь идет о приближении к осмыслению сути Бога и божественной природы, трансцендентального, а полным выражением такого процесса может стать даже молчание). Из всего этого вытекает концептуализация парадоксальности *полноты*; но из двух названных аспектов ясно и то – и это уже третий момент, – что 3) проблема познания (определение) познаваемого (определяемого) объекта сводится к языковому вопросу в его семиотическом аспекте. В изложении такой проблематики получает акцент соотношение выражения (отображения путем знаковой артикуляции) и содержания (значения) того, для чего нельзя найти непосредственную форму выражения.

2.4.3. Поэтическая семантизация идеи *полноты*

2.4.3.1. Формы семантизации в свете русской литературной традиции

Учитывая сказанное, все же нельзя думать, что апофатическая традиция сама по себе может дать исчерпывающее объяснение сочетаемости названных трех аспектов парадигматичности, порождающей литературную традицию, к которой мы стараемся отнести «ЗИП» Достоевского. В русской литературе XIX века обращают на себя внимание многочисленные разветвления моделирования стремления к переживанию, пониманию и обозначению опыта *полноты* и *целостности*:

1) Разрабатывается поэтическая модель хронотопной тотальности – в качестве примера можно привести стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Там лирический герой завоевывает для себя все пространства и все временные измерения. Условно это можно назвать хронотопной идеей *omnipraesentia* – быть везде, углубляясь во все времена. В определенном варианте такая черта интенсивности *уметь присутство-*

вать в пространстве и во времени появляется и в таких романах, как «Рудин» Тургенева или «Идиот» Достоевского.

2) Изображаются стремления персонажей овладеть всеми видами переживаний. Это модель экстенсивной тотальности (известной, помимо прочего, по типу переживаний байроновского Дон Жуана). Вернемся хотя бы к печоринскому опыту – все попробовать, накапливать всевозможные виды опыта[12].

3а) Такому освоению опыта полноты и его пониманию противопоставлено свойство интенсивной тотальности. Возьмем, например, Мышкина с его идеалом «каждую минуту в целый век обратил» [8, 52]; или описание его эпилепсии, той секунды, «самого последнего сознательного момента перед припадком, когда ему случалось <...> сознательно сказать себе: "Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!"» [8, 188]. Речь идет о завоевании полноты переживания во всей ее интенсивности, когда «минута ощущения», оказывающаяся «в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» ([8, 188]; см. полноту как синтез).

3б) Особую разновидность представляют собой формы семантизации единичной минуты, мига, изображение разных попыток приобрести все блага жизни слишком быстро – см. модель неудачи достигнуть всего одним махом («Пиковая дама», «Игрок», «Преступление и наказание») или преждевременно («Дума» Лермонтова).

4) Создается комплексная система целостно переживаемой временной системы бытия в поэзии – см. *элегическую тотальность времени* со сложными формами соотношения настоящего, прошлого и будущего, через ретроспективную, проспективную и ретро-проспективную перспективы.

5) Получают большое значение формы тематизации, связанные с мифологемами, – см., напр., *золотой век* в качестве

[12] Ср.: *Савинков, С. В., Фаустов, А. А.* Печорин как «странный» человек : «вампирический элемент» в романе «Герой нашего времени» // Богатырев Д. К. (отв. ред.), Савинков С. В., Исупов К. Г. (сост.) М. Ю. Лермонтов : pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. СПб., 2014. Т. 2. С. 572–583.

непочатой тотальности, еще неутраченной целостности, полноты; мифологему *продажи души* (договор с дьяволом), ср.: *отдать всю душу за всю жизнь*, за все блага («Импровизатор» Одоевского). Здесь следует упомянуть и универсалии русской культуры, как, например, мотивное образование *всё–ничего* (достаточно привести главный диалог между Одинцовой и Базаровым о любви и о возможности для человека целиком, полностью отдаться другому, девиз *всё или ничего* в любви[13]).

6) Получает оживленную семантизацию соотношение части и целого, индивида и поколения, частного и общего, субъекта и целостного миропостроения – помимо прочего и соприкасаясь с этим вопросом может толковаться проблематизация фрагментарности.

Все это говорит о том, что семантизация стремления к достижению полноты, которое в первом абзаце «ЗИП» можно толковать в контексте апофатической художественной традиции, имеет гораздо более широкий и богатый культурно-литературный фон.

2.4.3.2. Семантизация *максимализации* и формы ее дискредитации

В «ЗИП» Достоевского главным признаком мотива полноты в качестве варианта можно считать тематизацию *пропорции и меры*. Хорошо известно, что в автохарактеристику подпольного человека входит критика, что он «усиленно сознающая мышь <...> вследствие усиленного сознания» [104], а «слишком сознавать – это болезнь, настоящая, *полная* болезнь» [101[14]]. Такой атрибут чрезмерности в перспективе литературной традиции соответствует *излишнему* и *лишности*, приводящим к осознанию, например, Чулкатуриным, напрасности существования в «Дневнике лишнего человека» Тургенева.

> *Лишний, лишний*... Отличное это придумал я слово. <...> *Лишний* – именно. К другим людям это слово не применяется... Люди

[13] *Жекулин Н. Г.* Базаров и вопрос личности // Зельдхейи-Деак Ж. и Холлош А. И. С. Тургенев : жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1984. С. 99–111.

[14] См. продолжение: «Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия» [101].

бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но *лиш*ние... нет. <...> бесполезность – не главное их качество, не от*лич*ительный их признак, и вам, когда вы говорите о них, слово «*лиш*ний» не первое приходит на язык. А я... про меня ничего другого и сказать нельзя: *лиш*ний – да и только. Сверхштатный человек – вот и все. <...> Я был мнителен, застенчив, раздражителен, как все больные; притом, вероятно по причине из*лиш*него самолюбия <...> между моими чувствами и мыслями – и выражением этих чувств и мыслей находилось какое-то бессмысленное, непонятное и непреоборимое препятствие[15].

В «ЗИП» объяснение того, как излишнее сознание не может привести к всеохватывающему переживанию «живой жизни», получает смысловые уточнения через семантическую *модель дискредитации достижения целостности с установкой на максимализацию*. Перечислим несколько элементов модели дискредитации в «ЗИП»:

1) Максимализация причинно-следственных мотиваций.

Подпольный человек в поиске обоснования своего поступка осознает, что у него «всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность» [108]. Дискредитация приводится, отчасти, в перспективе диссонанса между бесконечным интеллектуальным действием и неумением достичь достаточно удовлетворяющего знания о мире и о себе; не хватает стабилизации «первоначальных» / первичных причин.

2) *Бесконечность* во временном аспекте.

В чисто временном аспекте бесконечность выражается в инертно повторяющихся у подпольного антигероя механизмах мышления и действия – точнее: их отсутствия; ср. из «Бесов» мысль «плевать будут тысячу лет» [10, 187]. Такой феномен воплощен и в цикличности, когда все вновь и вновь начинается и разыгрывается одинаково. В одном варианте сюда относится всё, что не имеет конца, – другая сторона того же явления, на которую жалуется подпольный человек: он всю жизнь «ничего не мог ни начать, ни окончить» [109]. Модель дискредитации сообщает об аномалиях в линеарном времени, а это приводит

[15] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. М., 1980. Т. 4: Повести и рассказы. Статьи и рецензии. 1844–1854. Дневник лишнего человека. С. 173.

к недостаткам в возможности развития личности, в поисках которой подпольный человек прибегает к повышенной форме авторефлексивности. В конечном счете в этом прочтении подвергается крушению динамика развертывания личности.

3) *Бесконечность / вековечность* в то же время толкуется *в своей связи с праксисом исчерпывающего деления мира* / объекта размышления, в роде освоения полноты в русле подробной до максимума детализации, без оптимальной селекции в целях понимания полной сути познаваемого объекта. Это касается, например, припоминания подпольным человеком своей обиды, приводящей к вековечной злости, которая возникает, потому что он «Сорок лет сряду будет припоминать до последних, самых постыдных подробностей свою обиду <...> каждый раз прибавлять от себя подробности, поддразнивая <...> собственной фантазией <...> всё припомнит, всё переберет, навыдумает на себя небывальщины <...>» [104]. Приведение как можно максимального количества объема анализируемого объекта (всех его действительных, а потом еще и несуществующих фиктивных элементов как продукта фантазии) имеет двойной характер: аналитическим умом деконструируется предмет толкования до последнего атома, в то время как субъект мышления своей фантазией доводит детализацию до максимума небывальщины.

Во всех трех дискредитируемых формах максимализации бесконечность служит антитезой *ограниченности*, в символическом плане представляемой Стеной. *Ограниченность* критикуется и через непосредственных людей, «l'homme de la nature et la vérité», которые готовы принимать окончательность аргументов, формул и табличек – т.е. законов природы, одним словом, Стены.

Такое противопоставление *ограниченности* и *бесконечности* умеривается не только путем дискредитации указанных трех форм «дурной» бесконечности, но и путем концептуализации «живой жизни», которая включает в себя идеал «всей <...> способности жить», когда «натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно» [115]. Идеал *жить действующей «целиком» человеческой натурой* включает в себя как непосредственность, так и аналитический ум, и в повести возникает важное семантическое образование

и одно, и другое, не позволяющее исключиться ни одному члену противоречия.

Таким образом создается еще один – четвертый – аспект семантизации полноты и целостности, который условно можно назвать инклюзивностью. Она любопытна тем, что не получает никакой формы семантической дискредитации.

2.4.3.3. *Полнота* в смысле инклюзивности

Семантическая фигура инклюзивности в поэтике «ЗИП» сообщает, что мир полон, если он включает в себя все противоположные элементы. «Живая жизнь» и ее «правда» [ср.: 112, 122, 145] как объект познания должны содержать в себе все черты, опосредованные интеллектуально для познающего субъекта как тезисы и антитезы; целостность познания предполагает толкование обоих оппозиционных полюсов, но таким образом, чтобы они были осмыслены как взаимосвязанные компоненты целостности, в которой они всё же обладают своими индивидуальными свойствами[16].

[16] Ср. в этом контексте толкование бахтинского понимания разницы между «правдой» и «истиной» в работе: *Poole R. A.* The apophatic Bakhtin // Felch S. M. and Contino P. J. (eds.) Bakhtin and Religion. A Feeling for Faith. Evanston, 2001. P. 163. Правда не может быть определена по принципу универсализации и действия возможного механического повтора. Она творится участником в событии, в котором этот участник в роли единичного субъекта как носителя опыта сам проходит процесс становления личности. Как видно, проблематизация соотношения своеобразно формирующегося, мобильного индивидуального признака и повторяемой устойчивой черты того же явления связана с формированием правды, которую Кэрил Эмерсон осмысляет с точки зрения полноты и обилия (*Emerson C.* Afterword : Plenitude as a form of hope // Felch S. M. and C. P. J. (eds.). Bakhtin and Religion. A Feeling for Faith. Evanston, 2001. P. 189). То, что мир никогда не познаваем со всеми его элементами и аспектами, по сути дела обеспечивает ту полноту, которая аннулирует возможность фиксации устойчивых повторов (т.е. противодействует познавательной застылости – все это в русле апофатизма). В исследовательском контексте настоящего раздела особое значение имеет указанное осмысление понятия правды в свете сочетания идеи индивидуального определения (в противоположность общей / универсальной миметической повторяемости – речь идет о связи устойчивого повтора и творческого момента в акте познания) с проблемой полноты.

Идея инклюзивности как возможного *творения полноты* получает нюансированное определение и смысловое развитие в «ЗИП» в изображении процесса, по ходу которого изначальное противопоставление *я vs. они* развертывается в сюжете. В этом процессе представлены разные этапы семантизации возможности включиться в мир, т.е. стать частью того интегрального экзистенциального пространства, в котором существуют и подпольный человек как индивидуализированное «я», и «они» со своими четко определенными антагонистическими признаками.

В данных рамках, не вдаваясь в подробности, отметим лишь схематично ход развертывания сюжета: «я» vs. «они» → попытка включиться в группу «они», чтобы достичь состояния «мы» (приключения с офицером, со школьниками: неудачные попытки) → возможность сотворить состояние «мы с Тобой» (*Лиза*) → мы и вы (*я* + читатели). В этом русле вопрос инклюзивности сводится к возможности включения в мир и в сферу познания противопоставленных друг другу индивидов – это проблема их совместимости. В плане понятийного мышления – это проблема интеграции тезисов и антитез. А в русле проблематики *определения познаваемых элементов мира* речь идет о появлении такого типа мышления, которое расшифровывается не в свете корреляции утверждений и их отрицаний в разных формах дискредитаций и не ограничивается сосредоточенностью на апофатических стратегиях и языковых модусах компенсирования не-определения или не-определяемости познаваемого объекта.

2.4.4. Семиотический код семантического инварианта *полноты:* признаковость vs. беспризнаковость

Инвариантный смысл, вокруг которого вращаются все приведенные свойства семантизации полноты, в том числе и воплощенной в инклюзивности, как в сюжете (*я vs. они*), так и на уровне понятийного мышления (тезисы и антитезы), касается проблематики индивидуализированности (признакового отделения, обособления, дифференциации) и совместимости (сочетаемости) оппозиционных признаков многосоставного, комплексного объекта познания как целостности. Данная проблематика осмысляется в перспективе семиозиса, интерпретируемого с точки зрения означающего и означаемого. Так мы и

приходим к третьему пункту предварительного плана изучения «ЗИП» Достоевского в свете традиции, под которым проявляется толкование подчеркнутой установки на семиотическую природу моделированных в тексте само- и миропонимания. *Беспризнаковость vs. индивидуализированность через специфический признак,* – как об этом подробно говорилось по ходу анализа «Двойника», – имеет отношение к определимости и толкуемости объекта познания в рамках его знаковой отмеченности индивидуальным свойством. Вопрос далее в том, как *беспризнаковость* становится семантическим инвариантом в указанных четырех аспектах дискредитации модели полноты.

Возьмем сначала явление максимализации причинно-следственных мотиваций. Весьма наглядно, как страстно подпольный человек ищет индивидуализированные первоначальные причины. Он все же не способен найти их, так как все причины наделены тем же свойством: в определенное время они кажутся первоначальными, а затем выясняется, что все они лишаются данного признака. В этом их одинаковость. Результат: эмоции и мысли не могут стать индивидуализированным мотивировочным объяснением поступка. Они приводятся к общему знаменателю «закона сознания» / природы. Нейтрализация индивидуального признака выражается в специфическом семантическом образовании *одно то же, что другое*, при котором все сводится к *одному и тому же* свойству неопределимости в качестве первопричины как индивидуализированного содержания. Или, рассматривая с другого конца, все одинаково может стать новой первичной причиной, еще «первичней». Речь идет о действии сознания, которое нивелирует индивидуальные признаки в элементах познавательного процесса и, следовательно, не способно обеспечить полный семиозис для познания мира. Получается, что «обида становится не обидой, а фатумом», т.е. она лишается своеобразного свойства, которое позволило бы отождествить ее именно как обиду (когда обида тождественна самой себе, а не всем другим возможным элементам в качестве причины). Здесь же она сводится к чему-то общему с признаком всеохватывающего фатума, «чем-то, вроде зубной боли», а она ведь определяется как закон природы. В утверждении, «я <...> без вины виноват» [103] проявляется та же логика. Виноват тот, у кого есть вина (как индивидуальный признак виноватости), а если он без вины виноват, то лишился именно личного атрибута отождествимости как настоящего виноватого, и все же считается виноватым. В процессе как бы спецификации данной черты опять унифицируются значения: о великодушии, например, утверждается, что оно не может вести героя ни к тому, чтобы простить, ни к тому, чтобы забыть, ни отомстить, но даже то все равно (т.е. *одно то же, что другое*), хочет ли он быть великодушным или невеликодушным, и т.д. и т.п. [ср.: 103]. Из сказанного вытекает, что мотив *несуществования*, который в данном контексте появляется, как, например, исчезновение злобы, или интеллектуальное уничтожение очередной первичной причины, или воплощается в мотиве «мыльного пузыря» [108], когда “предмет улетучивается, резоны испаряются, виновник не отыскивается, обида становится не обидой, а фатумом...» [108], – этот мотив формируется трехплановым отрицанием: налицо отрицание в плане познаваемого объекта (ср. денотат или референт – «предмет улетучивается»), в плане познающего акта обозначения («резоны испаряются»), а также в плане отношения означающего и означаемого, знака и его содержания, где это последнее сводится к лишению индивидуального признака. С семиотической точки зрения это приводит к омертвению креативного семиозиса.

Все это связано и со вторым аспектом дискредитирующей семантизации (бесконечность в чисто временном аспекте), так как при трехплановом моделировании познавательного акта на передний план выходит субъект познания, который лишен способности к индивидуализации обозначения, следовательно, к творению индивидуального процесса семиозиса. Его этапы оказываются однородными, подобно тому, как предмет познания и сам акт обозначения проявляют аналогию в смысле беспризнаковости. Возникает сильное семантическое образование *одно то же, что другое.* Остается «болтовня» [109], которая эквивалентна «умышленному пересыпанью из пустого в порожнее» [109], а это выражение в данном контексте указывает именно на гомогенность действительности и его толкования.

В этом же втором аспекте модели дискредитации полноты возникает и семантизация исчезновения начала и конца; сообщается о такой связной континуальности, где стирается сегментация времени, т.е. проведение границ между индивиду-

альными временными отрезками. Один промежуток времени таков же, как другой, ведь все элементы мышления, принадлежащие к разным этапам, оказываются лишь аналогичными вариантами того же содержания, циклически и беспрерывно повторяясь. Все это придает ощущению времени слитность и единообразие, вместо линеарной динамики преображения. По сути дела с этим связано и то, как вообще уничтожают себя дихотомические оппозиции (не только начало и конец), когда, доводясь до максимума – до крайностей, до конца, с установкой на максимальную полноту, – они начинают перевоплощаться друг в друга; между ними стирается граница, т.е. они становятся эквивалентами (бывает, что в каком-то крайнем пункте герой начинает испытывать именно противоположное чувство). Выясняется, что *одно то же, что другое*.

Третий аспект семантизации, исчерпывающее деление мира, с семиотической точки зрения обладает недостатком селекции самых важных индивидуализированных признаков комплексной действительности. Такое семиотическое «поведение» считает одинаково важными все компоненты, без иерархии, ведь ни одна отделенная от других деталь не получает приоритета.

Читатель сталкивается с семантической моделью *одно то же, что другое* гораздо чаще, чем это осознает сам герой «ЗИП». В более общем плане проблема вырисовывается как недостаток, нехватка в самом познавательном акте. Там элементы действительности получают однородную слитность. То же самое характеризует и сам процесс познания вместе с познающим субъектом. В тексте рассказчику приписывается устойчивое свойство: он не способен понимать и формулировать индивидуальность и своеобразие с помощью отличительных признаков, которые должны трансформироваться во временной плоскости по законам процессуального развертывания. Перед нами мир и субъект, которые страдают зафиксированностью идентификации, в основе которой лежит принцип одинаковой, однородной, единой, общей признаковости. Из этого источника возникает ощущение субъекта, что он всегда переживает одно и то же в плане экзистенциального опыта, в области мышления и чувств, в слитном континууме времени без продвижения вперед. («Это сорокалетнее мое убеждение. Мне теперь сорок лет, а ведь сорок лет – это вся жизнь» [100]; «тут сорок лет подполья!» [115].)

Отдельно следует говорить о том, что появляется и другой способ познания, который условно можно определить как смысловой конструкт *или-или*, когда можно выбрать из двух четко определенных элементов мира и системы его толкования. Но такой выбор, в конечном счете, не работает, не содействует комплексному познаванию многосоставной действительности. В итоге оказываются одинаковыми в своей безрезультативности как рассудочная логика, так и «проба увлекаться своим чувством слепо», т.е. выбор четко маркированных, индивидуализированных путей, по принципу *или-или*, среди которых находится и выбор «без рассуждений, без первоначальной причины, отгоня[ть] сознание», «возненавидеть или полюбить». Все равно, что́ выбирается по принципу *или-или*, при любом выборе остается «умышленное пересыпанье из пустого в порожнее». Логика обсуждения по выбору *или-или* появляется, например, и в той уже процитированной аргументативной части, где подпольный человек объясняет, почему он без вины виноват по законам природы: «Потому, во-первых, виноват, что <...>. Потому, наконец, виноват, что если б и <...>. Наконец, если б даже я <...>» [103], – хотя тут перечисление причин виноватости идет по линии градации, согласно имплицитной логике «во-первых», «во-вторых», «в-третьих», совершенно ясно, что было бы достаточно выбрать хоть один компонент аргументации, чтобы выяснить собственное убеждение и констатировать факт.

Общее инвариантное смысловое образование в семантизации *перспектив полноты* соответствует модели, сформированной в «Герое нашего времени», где формация *одно то же, что другое* проходит через трансформационный этап *или-или*, доходя до формации инклюзивности: *и-и, и то, и другое*. Такой трансформационный ряд охватывает разные пласты текста, от событийного сюжета до авторефлексивности романа[17]. В «ЗИП» формация *или-или* предполагает выбор из индивидуализированных элементов мира (как было указано, такими являются противопоставленные тезисы и антитезисы всякого рода или мысль *я vs они*), но эти противоречия, достигая своих крайних пунктов, тоже уничтожаются, когда унифицируются

[17] См.: *Кроо К.* «Одно – то же, что другое» как трансформационный семантический конструкт в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Дергачевские чтения – 2014. Екатеринбург, 2015. С. 152–164.

конфликтные признаки; следовательно, опять наступает состояние беспризнаковости[18]. Любопытным примером потери семантических характеристик может служить глубоко ироническая интонация, которую содержит тематизация возможного выбора «пить за здоровье всего прекрасного и высокого» или пить за здоровье «кого угодно» – эти возможности получают характеристику (конечно, в ироническом ключе) в следующем утверждении: «...такие отзывы приятно слышать в наш отрицательный век» [110]. Ирония проявляется в том, что можно было бы считать красивым и высоким всё в одинаковой мере (а ведь это новая форма беспризнаковой гомогенности действительности). К примерам могут относиться все неудачные попытки, говорящие о неадекватно концептуализированных выборах между «я» и «они» или «я» и «она» (Лиза). Посредством таких выборов подпольный человек стремится сотворить понятие и опыт «мы вместе» (т.е. образование *и то, и другое*), но ложным путем, потому что везде исчезает индивидуализированность тех противоположных компонентов мира, которые должны совместиться в единстве (например, подпольный человек не понимает Лизу как индивида, причисляет ее к классу, типу и т.д., лишь позже осознавая, кто она в действительности).

2.4.5. Маркированные противоречия – монодуалистическая антиномия

Проблема превращения беспризнаковой характеристики в признаковую (индивидуализация знака в рамках маркированности) и включенности знаков в структуру совместимости противоречий в повести Достоевского поставлена в семиотической перспективе как вопрос специфического соотношения между означающим и означаемым. Речь идет о том, как познаваемый объект должен отделяться от других познаваемых объектов, и таким же образом и его означающее свойство (знаковая отмеченность) должно отличаться от других. В «ЗИП» Достоевского бросаются в глаза постоянные поиски форм обозначения подходящими знаками (означающими), которые способствуют адекватному семиотическому определению, нужному для полного познания. В таком духе подпольный человек ищет, например среди выгод, то, что противоречит продиктованной математической формуле выгоды, т.е. – цитируем – «всего выгоднее» [115]. Это воплощается в следующем новом выражении: «...самая выгодная выгода <...>, которая главнее и выгоднее всех других выгод» [111]. А такой поиск и есть то, что, противореча рассудку, может представить собой свободное человеческое хотение как черту самостоятельной личности и индивидуальности (см. подобный прием определения в случае лентяя, который «не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому», в противоположность идее *не уметь стать «ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым»* [100].

Индивидуализация описываемых объектов и сам процесс познания приводят к тому, что смысловое образование *и-и* (в концептуализации «мы с Тобой», или «мы с вами», или в понимании «живой жизни» и т.д.), представляющее собой совмещение двух обособленных друг от друга компонентов мира и их качеств, тезисов и антитезисов, положительных и негативных оценок и описаний, утверждений и отрицаний в инклюзивном единстве, в контексте философской традиции следует интерпретировать как проявление монодуалистической антиномии. Такой монодуализм противоположнен логике тезиса–антитезиса–синтеза, как показывает Ксана Бланк, прослеживая философскую историю данного типа мышления и выделяя его принципы[19]. Определение монодуализма в указанной работе доводится до интеграции понимания бахтинского толкования открытости и состояния взаимной рефлексии[20].

[18] См.: «Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости ″всего прекрасного и высокого″ <…> мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деянья, такие, которые... <…> как нарочно, приходились у меня именно тогда, когда я наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать?» [102].

[19] См.: *Blank K.* The Rabbit and The Duck : Antinomic unity in Dostoevskij, the Russian religious tradition, and Mikhail Bakhtin // Studies in East European Thought. 2007. № 59. P. 21–37.

[20] См. особенно: *Blank K.* Op. cit. P. 29–32; об апофатическом Бахтине см.: *Poole R. A.* Op. cit. Специальный разбор разновидностей рефлексии в ее «апофатическом измерении», помимо прочего с точки зрения вопроса вынесения практических решений, см. *Mouzelis N.* Self and self-other reflexivity : the apophetic dimension // European Journal of Social Theory. 2010. № 2 (13). P. 271–284.

В этом духе можно толковать характеристику подпольного человека, одержимого своей ориентированностью на полноту и в то же время ясно осознающего собственные противоречия: «я поминутно сознавал в себе много-премного *самых противоположных тому элементов.* Я чувствовал, что они *так и кишат во мне, эти противоположные элементы*. Я знал, что они *всю жизнь во мне кишели* и из меня вон наружу просились, но я их не пускал» [100]. Итак, в жизни нарочно не выпущенные «наружу» – хотя и постоянные – противоречия должны выпускаться в акте писания. Это воплощается в иной форме, чем та, которая на более раннем этапе жизни подпольного человека возникала как «истерическая жажда противоречий, контрастов», поэтому он и «пускался развратничать» [127]. В основном в подобном духе он говорит о «выгоднее всех выгод[е]» при предположении, что она «*противоречит* самым здравым заключениям <...> рассудка о выгодах» [115]. Противоречия в этом контексте становятся признаками личности и индивидуальности. Двойственное семантическое определение подпольного человека совмещает установку на противоречивость (сохранение маркированных противоположных элементов) и достижение – в том числе и семантической – полноты. Именно такими качествами обладает фигура монодуалистической антиномии. Рабочее семантическое образование *и-и*, резко противопоставленное формации *или-или*, вырисовывает *определенный образ семантической полноты, основанной на соположении маркированной признаковости обоих компонентов антиномии, которые сохраняются.*

Противоречивость содержит в себе и апофатическое изложение, с толкования которого началось представление трех компонентов изучения контекста литературной традиции «ЗИП». Апофатическое содержит в себе код многоаспектности противоречий. Он сводится к проявлениям совместимых оппозиций между существованием и несуществованием; между разными – трансцендентной и когнитивной – онтологическими сферами; невербальным бытием и вербальным его познанием и выражением (ср. творческое свойство последнего); означающим (отрицание) и означаемым (утверждение). Все эти аспекты ставят вопросы о *семиотическом существовании знаком и в знаке* в процессе познания реципиентом действительности и субъекта ее описания. Апофатическое интерпретирует полноту в рамках

двухстороннего действия знака как означающего и означаемого и представляет собой *par excellence* взаимную рефлексивность, усиленное проецирование элементов оппозиции друг на друга.

Такая семантика и рамки действия познания в поэтике Достоевского подчеркнуто поставлены в контекст осмысления динамики процессуальности, что предполагает линеарное развертывание во времени. Апофатизм, таким образом, содержащий в себе интенсивный код семиотического действия, в поэтике Достоевского доминантно понимается в своем динамическом разыгрывании. Апофатизм представляет собой в данном контексте образование *и это – и то*, толкуемость которого обеспечена лишь в том случае, если оба элемента расположены на временной оси и если может рассматриваться контекст развития этой инклюзивной формации, т.е. уловимо его место в трансформационном сюжете, который начинается на семантическом этапе *одно то же, что другое.* Смысловой конструкт *и это – и то* имеет смысл, если все противопоставленные элементы индивидуализированы, только тогда они не оказываются «книжным» повтором[21] уже готовых формы и содержания. Таким образом, акцент ставится вместо имитативного повтора (*одно то же, что другое*: унификация признаков, беспризнаковость) на креативный трансформационный повтор семиотического характера[22]. Трансформация проводит границу между временными сегментами. И в конечном итоге трансформация

[21] Ср.: «Я знал, что говорю туго, выделанно, даже книжно, одним словом, я иначе и не умел, как «точно по книжке» [5, 162]. О мотиве *книжность / книжное* с семиотической перспективы в контексте «Записок из подполья» см.: *Kroó K.* What is «bookish»? A poetic metaphor in terms of the semiotic model of creation // Kroó K. (ed.) The Book Phenomenon in Cultural Space / A könyvjelenség a kulturális térben. Budapest ; Tartu : Eötvös Loránd University, International Semiotics MA and «Russian Literature and Literary Studies» Doctoral Programme; University of Tartu, Transmedia Research Group (National Professorship of Cultural Semiotics), 2019. P. 33–47.

[22] О принципе креативного семиотического расширения, помимо прочего, в смысле открытости, в контексте энциклопедии, см. *Eco U.* Dictionary vs. encyclopedia // Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. London, 1984. P. 46–86; ср. *Kelemen J.* Eco két szemiotikája // Kelemen J. A nemes hölgy és a szolgálóleány. Budapest, 1984. P. 153–168; *Idem.* A rózsa neve és Eco szemiotikája // Kelemen J. Eco visszhang. Kelemen János tanulmányai Umberto Ecóról. (Világosság könyvek 3). Budapest, 2007. P. 131–152. Подробное толкование см.: *Kroó K.* Указ. соч.

воплощает семиотический процесс, всегда открытый к очередным новым обновлениям, основанным на индивидуализации знаков, доведенных до максимума.

А само произведение Достоевского в целом, воплощая текстовую полноту, развертывается как ряд разных типов дискурса от набора сентенций, включенных в часть *Подполье*, через *По поводу мокрого снега* – жанр, тематизированный как анекдот, адаптированный к повествованию подпольного человека, а затем включенный в его *Записки* как целостный текст, который наглядно отделяется разными дистанциирующими жестами от произведения Достоевского «ЗИП». Это последнее интегрирует все текстовые формации на основе логики их перевоплощений. Они *все вместе* действенны в трансформационном ряду. *И то, и другое, и третье нужны* и для читателя, чтобы понять смысл модели творения, в которой воплощается уход от имитативных повторов, от миметической инертности готовых схем интеллектуальных конструкций (научных формул, книжной заданности, общественных норм поведения, непосредственного обсуждения законов человеческой природы и т.д. и т.п.) к принципу семиотической дифференциации, лежащей в основе *семиотического творения и толкования мира и культуры*.

2.4.6. Некоторые выводы о концептуализации культурной традиции в семиотической перспективе

Через предложенную выше модель творения, созданную поэтическим словом Достоевского, определяется природа *традиции* в смысле известного, готового, канонизированного культурного материала, который, однако, не может существовать и распознаваться без постоянного его обновления в процессе перевоплощений. Мы исходили из трех аспектов диахронической парадигматичности: 1) модель отрицания (апофатизм), 2) семантизация полноты и 3) установка на проблематизацию семиотичности мышления и дискурса. Эти три компонента, которые в разных разделах настоящей главы основательно рассматривались, оказались тесно взаимосвязанными. Через них в повести Достоевского в разных формах смысловых проекций развертывается модель творения, воплощающая идею, что литературная традиция является частью творческого культурного мышления – она не готовая, законченная заданность, а открытая

процессуальность. В тексте «ЗИП» не только указываются разные корни литературной традиции, к которым художественный дискурс восходит. Они «встречаются» и функционируют в одном семантическом образовании, порождающем модель *семиотического творения*. Эта модель включает в себя толкование литературной традиции в контексте динамики культуры, заложенной в инновативном характере семиотического мышления и возникновения интерпретирующих дискурсов. Авторефлексивный слой текста Достоевского определяет «ЗИП» в качестве творческого агента перевоплощения культурной традиции, интегральной частью которой является не простое самоописание, а именно *семиотическое самотолкование*. Для такого толкования характерно то, что оно в итоге не отрицает (и, таким образом, не исключает) известные и противопоставляемые формы проявления и описания культурного мышления (разные интерпретации мира и дискурсов / текстов), а включает их во все более и более расширяющееся пространство культурной парадигматичности, сохраняя память о них в творческих актах семиотического перетворения. Поэтика и художественная «философия» *динамического отождествления и толкования (определения) динамического объекта познания (объекта «в становлении»)*, таким образом, доводится до литературно-культурной авторефлексии произведения Достоевского с установкой на характеристику ее семиотической природы.

2.5. *ТАЙНА, ЧУДО* И *АВТОРИТЕТ* В МЕТАПОЭТИКЕ ВСТУПЛЕНИЯ К «БРАТЬЯМ КАРАМАЗОВЫМ»: *ЧАСТЬ* И *ЦЕЛОЕ* В КОНТЕКСТЕ ПОЗНАНИЯ, ВРЕМЕНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

2.5.1. Один или два романа? *Пред* и *пост* и установка на *выяснение еще «неопределенного и невыяснившегося»*

Предисловие к последнему роману Ф. М. Достоевского под названием «От автора» уже не один раз привлекало к себе внимание, к тому же с разных точек зрения. Среди них, во-первых, выделяется подход, условно называемый «историческим», подвергающий толкованию генезис романа и планы его продолжения[1]. О них четко говорится в исследуемом вступлении при утверждении, что автор должен пускаться в данные «весьма нелюбопытные и смутные объяснения», лишающие его возможности начать «просто-запросто без предисловий» [6[2]]. Как известно, проблема заключается в том, что «жизнеописание одно», а романа получается два. Первый, к которому пишется вступление и действие которого разыгрывается за 13 лет до «теперешн[его] текущ[его] момент[а]» автора (если под этим понимается биографический автор Достоевский в начале сериализации «Братьев Карамазовых»[3], то указанный «момент» – 1879 год), охватывает лишь «один момент из первой юности» героя, Алеши Карамазова.

[1] *Rice J. L.* Dostoevsky's Endgame : the Projected Sequel to the «Brothers Karamazov» // Russian History. 2006. Vol. 33, № 1. P. 45–62; *Idem.* Foreshadowing of the Karamazov Sequel // Russian History. 2008. Vol. 35, № 1/2. P. 157–164; *Касаткина Т.* Тайна «Братьев Карамазовых» : Алеша должен был стать революционером и убить царя? // ФОМА. Сентябрь 2019 (199). № 9. URL: https://foma.ru/tajna-bratev-karamazovyh-alesha-dolzhen-byl-stat-revolyuczionerom-i-ubit-czarya.html (15.05.2021.)

[2] Далее в работе все цитаты приводятся по: *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы : роман в 4 ч. с эпилогом // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 5 и 6 (из вступления к роману «От автора»). Выделения курсивом – если не отмечено иначе – принадлежат автору статьи. – *К. К.*

[3] *Todd III W. M. The Brothers Karamazov* and the Poetics of Serial Publication // Dostoevsky Studies. 1986. Vol. 7. P. 95. Ср. более широкий контекст основных форм сериализации в разных культурах и в творчестве Достоевского: *Todd III W. M.* «To be Continued» : Dostoevsky's Evolving Poetics of Serialized Publication // Dostoevsky Studies. New Series. 2014. Vol. 17. P. 23–33.

Тем не менее это первое произведение необходимо, так как без него был бы непонятен второй, истинно главный, современный автору роман. Предвиденное и предсказанное в предисловии продолжение жизнеописания Алеши, с названной исторической точки зрения, выясняет и интерпретирует содержание и формы упомянутых планов. Вторая точка зрения – нарратологическая[4]. В новейших исследованиях она теснейшим образом сочетается с третьей, с перспективой риторической поэтики. Эти взаимосвязанные перспективы можно подвести к теоретической позиции, представляющей предисловие литературного произведения как часть рамочного комплекса, который Жерар Женетт определяет в качестве паратекста[5]. Для объяснения введения «От автора» в свете нарратологического и риторического подходов, контекстуализированных пониманием паратекстуальных структур, мы будем останавливаться на чрезвычайно интересных и богатых интерпретациях Л. Бэгби[6] и О. Ю. Ткаченко[7].

Бэгби интерпретирует предисловие как своеобразно диалогизированный текст, в котором по признакам определенных дискурсивных вариантов (напр., употребление местоимений; прямая и несобственно-прямая речь – ср.: style indirect libre, erlebte Rede, narrated monologue[8]; логическая и эмоциональная структура и интонация и т.д.) вычерчиваются три нарративных субъекта[9]: первый – исторический образ Достоевского (биографический автор, реально пишущий вступительное слово к публикуемым в журнале частям своего романа); второй – литературная личина автора (implied author[10]), которая возникает

[4] См.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 13–51 (цит.: *Bagby L.* First Words. On Dostoevsky's Introductions. Boston, 2016. P. 162).

[5] См.: *Genette G.* Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982.

[6] См.: *Bagby L.* Op. cit.

[7] См.: *Ткаченко О. Ю.* Риторическая полифония текста авторского предисловия в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Litera. 2019. № 1. С. 207–214. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28806 (дата обращения: 10.01.2020).

[8] *Bagby L.* Op. cit. P. 150.

[9] Ibid. P. 152.

[10] *Bagby L.* «Brief and Lame» : The Introduction to Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» // The Slavic and East European Journal. 2011. Vol. 55, № 2. P. 244.

в результате нарративной ситуации («an artifact of the narrative situation»[11]), – его позиция, убеждения, разделяемая им система ценностей и его отношения к персонажам выясняются благодаря дискурсу, архитектонике текста и голосов литературных персонажей[12]; а третий – рассказчик-биограф Алеши Карамазова, который будет вести повествование в самом романе, являясь намеренным продуктом исторического автора. Разные голоса, воплощаемые в дискурсивных вариантах, можно четко отделить друг от друга, они вступают во взаимоотношения. Художественная авторская личина (субъект, определяющий жанр фиктивного авторского предисловия) и рассказчик иногда противопоставляются, иногда соединяются, так что итоговая структура представляет простор выражению и суммированию душевной и интеллектуальной диспозиции исторического Достоевского, за которым стоит другая, не фиктивная разновидность авторского предисловия. Суть диалога условного художественного автора (implied author) и рассказчика-биографа толкуется как взаимоотношение неопытного начинающего писателя, волнующегося из-за мнения своей читательской аудитории, и нарративного субъекта-мастера, опирающегося на свой опыт и знание и выступающего в роли ментора другого персонажа. Бэгби разбивает текст предисловия на единицы, в которых реконструируются указанный тип диалога и вторжение голоса самого Достоевского. Суть, однако, сводится не к самой аутентичности сегментирования (ученый сам допускает возможность иного толкования, отличающегося от его собственного[13]), а к *выявлению феномена диалогической структуры* предисловного дискурса[14]. Драматизированная диалогическая форма ауториальных типов по сути дела порождает «виртуозную перформанцию нескольких голосов»[15].

О. Ю. Ткаченко рассматривает полифоническую композицию предисловия подчеркнуто с позиции риторической поэтики. На передний план выходит проблема «воздействия»

[11] *Bagby L.* Op. cit. P. 152.

[12] Ibid. P. 153.

[13] Ibid. P. 160.

[14] «The point, however, is that at least two voices operate at the surface level in the foreword» (Ibid.).

[15] Ibid. P. 163.

многоголосого текста «на читателя и взаимодействия с ним»[16] в духе предисловий, в жанровом плане берущих свое начало от древнерусской литературы и функционирующих «как важнейший ресурс в установлении контактов с <...> читателями»[17]. Ткаченко указывает на гиперболизированное возвеличение встречной реплики публики, эффект «напряженного спора о едва начатом тексте, защиты его от сильного оппонента», вообще на «сложно риторико-аргументативн[ую] структуру» (см. в этом плане и модификацию сермоцинации). Различаются два уровня «риторической диалогизации повествования» – с одной стороны, «неполифоническое разноголосие неразделимого автора-рассказчика и целого ряда критиков», а с другой стороны, двухголосый спор (с реальным читателем) – такая упорядоченность включает в себя как структуру «про и контра», так и появление структуры «унисона». Но, главное, упомянутое воздействие на читателя и вовлечение его в содействие с предисловным текстом как целым (как назначение жанрово-риторической поэтики предисловия) имеют цель подготовить реципиента к такому чтению следующего за предисловием романа, которое требуется, например, в процессе ознакомления его с поучениями Зосимы. Эти поучения воплощают художественное «слово, возведенное в четвертую степень: слово Зосимы, пересказанное Алешей, слово которого, в свою очередь, пересказывается рассказчиком, за которым стоит слово высшее, авторское»[18].

Система сложной и многослойной конструкции голосов как идей, требующая понимания *нарративных опосредований* и, следовательно, поэтической ориентации на отсутствие *непосредственности форм семантизации* в романе, позволяет понять мотив *загадочности*. Он как вариант *тайны* толкуется не только в смысле нарративной игры или загадки[19], которую

[16] *Ткачеко О. Ю.* Указ соч.

[17] Там же. Цит. по: *Лазареску О. Г.* Литературное предисловие : вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. С. 47.

[18] *Ткаченко О. Ю.* Указ. соч.

[19] О тайне в контексте детектива см.: *Боровски М.* Элементы детективного романа в структуре сюжета «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXII Международных Старорусских Чтений 2007 года / ред. В. В. Дудкин. Великий Новгород, 2008. С. 36–45. О романе тайн см.: *Beograd M. J.* Техника романа тайн в «Братьях

автор статьи отсылает к технике полифонического романа, где «почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово». Загадочность в целом романе, к чтению которого предисловие «приучает своего читателя»[20], превращается в разные формы *семантической загадки энигматичности поэтического замысла романа.* Ее самое наглядное воплощение проявляется на уровне тематизации гносеологических дилемм персонажей: Существует Бог или нет? По каким законам – человеческой натуры и спиритуальных ценностей – устроен мир? Можно ли принять миропорядок? Что такое этика? Как понимать относительность моральных принципов? Каково соотношение между идеалом и практикой? и т.д. и т.п. Композиция предисловия, таким образом, не ограничивается нарратологической или риторической структурой познания и их толкованием, но также превосходит поэтическую область полифонического романа. *Загадочность* формулируется как *идея.* Она предвещает романный лейтмотив *тайны*, привлекающий к себе когнитивные и метафизические аспекты, связанные с человеческим мышлением и практической способностью объяснения эмпирических и трансцендентных онтологических вопросов рациональными аргументами. В то же время в данный идейный контекст рядом с *тайной* вносится и второй центральный мотив поэмы Ивана Карамазова «Великий инквизитор» – *авторитет*. Эта идея включает в себя вопрос нарративного авторитета (управляющей роли в отношении аутентичности[21]) и вообще авторитетной авторской (аукториальной) фигуры в иерархии разных персонажных инкарнаций.

Возвращаясь к статье Ткаченко, следует прокомментировать второй и третий модусы полифонии, толкуемые как хронологический и пространственный. В первом случае имеется в виду «наложение временных пластов», а во втором – «наложение художественного (текстового) и нехудожественного (затекстово-

Карамазовых» // Dostoevsky Studies. 1987. Vol. 8. С. 46–72; *Beograd M. J.* Техника романа тайн в Братьях Карамазовых // Dostoevsky Studies. 1988. Vol. 9. С. 10–32.

[20] О роли «предисловного рассказа» как нарративного жанра в создании загадочности, противоречивости, несоответствий и недоумений см. в работе: *Лихачев Д. С.* «Предисловный рассказ» Достоевского // Лихачев Д. С. Литература–реальность–литература. Л., 1984. С. 96–103.

[21] *Ветловская В. Е.* Указ. соч. (О понятии авторитетности. С. 52–68; Авторитетность и компрометация общих мнений. С. 68–142).

го, жизненного) пространств». Обе перспективы оцениваются с точки зрения вовлечения реального читателя, путем содействия с автором и его текстом (выражаясь иными словами, путем интенсивного участия реципиента в порождении текста и его толкования – речь идет о его герменевтическом и креативном *действии* в романе, в котором ключевой проблемой выступает *действующая* любовь). Одним источником временного наложения является соотношение между уже завершенным первым романом (и его предшествующим чтением по отношению к восприятию целого романа произведения) и ретроспективной перспективой, с которой писатель создает свой текст вступления. Совмещение «условно “авторского” и условно “читательского” времени» означает стирание границ между этими субъектами, подобно тому, как и «затекстовые» сведения (к ним относятся факты действительной жизни, общие суждения, сообщения, комментарии, «не характеризующие напрямую героя и композицию романа») могут объединить их (писателя и читателя) в общем и равноправно разделенном знании. Любопытно, что автор статьи к пространственному модусу причисляет общее суждение о *странности* и *чудачестве* героя, которое начинает определение с того, что эти черты

> …скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. *Чудак* же в большинстве случаев частность и обособление [14, 5].

Продолжим толкование данного сегмента, ведь он комментирует единственный «довольно» несомненный факт («Одно, пожалуй, довольно несомненно») в характере Алеши: «это человек странный, даже чудак». Тем не менее, именно сравнительная несомненность содержания данного утверждения релятивизируется затем в следующем, противопоставленном сообщении: «Но странность и чудачество скорее вредят, чем…». Сообщение о странности и чудачестве героя является частью аргумента в пользу его примечательности, но эти черты с самого начала их приведения приобретают амбивалентность: «Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю». Повествователь совсем не уверен, успеет ли доказать примечательность своего героя. Так называемая затекстовая информация о том, как вредны могут быть указанные свойства,

таким образом, на самом деле соответствует собственному сомнению повествователя. К тому же он уже в начале своего утверждения приводит ограничение: «*Для меня* он примечателен». Значит, он сомневается не только в своей способности объяснить черту примечательности литературного персонажа («решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю»), но сомневается и в возможности общей оценки в отношении данного качества. Причина кроется в парадоксе: «Дело в том, что это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся». Предполагается непонимание примечательности героя публикой, которой не предоставляется интеллектуальный опыт выяснившейся определенности характера литературного персонажа как деятеля. Но ведь не нужно удивляться недоверию читателя – повествователь «предвидит» именно то, что читатель «не увидит» доказательства правоты выбора Алеши в качестве героя (читатели не поймут его примечательности). Вместе с тем, «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности» – добавляет повествователь. В логическом построении хода мысли на самом деле происходят семантическое упорядочение и толкование мотивов, порождающих имплицитную тему *загадочности* / *загадки*. Повествователю нужно объяснить *примечательность* Алеши. Такой атрибут затем перевоплощается в тематический мотив *значения*: «...насчет *значения* героя моего Алексея Федоровича», который рифмуется с мотивом *толка*. Он говорит о стремлении к тому, чтобы «найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи». Загадочность выбора, следовательно, требует объяснения значения, выяснения толка в бестолочи. Но парадокс в том, что нужно выяснить словами еще не выяснившийся характер самого Алеши и его деятельности. Повествователю предстоит определить текстом неопределенное. Иными словами, использованными в том же контексте в предисловии: он должен говорить о несомненном, в котором в то же время можно сомневаться, и больше всего можно сомневаться в возможности его выяснения. Отсюда вытекает еще новая формулировка противоречия: *предвидение* того («с прискорбием это предвижу»), что выяснения загадки *никогда не* смогут быть *увидены*.

Указанные процессы дают читателю понять, что смыслопорождение не остается в рамках нарратологической или

риторической полифонической композиции романа. Общая семантика сводится к проблематизации познания и толкования, к постановке вопроса загадочности, тайны в герменевтическом смысле. По ходу разговора повествователя с читателем все больше и больше внимания сосредотачивается на вопросе, *как можно требовать от и для читателя ясности*, когда перед ним в романе неопределенный персонаж, еще «не выяснившийся», и сам рассказчик в своем предисловии «предвидит», что хотя читатель и «прозорливый», он все же не «увидит» непосредственно *значения* героя, так как сам должен выяснить невыяснившееся. Правда, повествователь в тематизированной форме к самому образу героя относит идею, что «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности», так объясняя естественность невыяснившейся природы (неопределенности) характера Алеши как деятеля. Тем не менее, сосредоточение на проблеме невозможности выяснения и вообще доминанта метаинформации повествовательной стратегии и читательского восприятия наглядно переустанавливают акцент на оправдание действия этих лиц, читателя и повествователя. Подчеркивается факт невозможности непосредственного ясного дискурса и соответствующего понимания. Неясность становится, таким образом, атрибутом текста – сначала как бы целостного романа, который и требует продолжения, второго романа, но в итоге самого предисловия в целом.

Неясность / загадочность как *гносеологическая и дискурсивная тайна* связана, с одной стороны, с *чудачеством*, происходящим в том числе и от неопределенности персонажа, а с другой, – с проблемой повествовательного / авторского / дискурсивного *авторитета* в качестве компетентности разъяснения и определения. Налицо метапоэтизация трех главных мотивов поэмы «Великий инквизитор» – *чудо, тайна, авторитет* с семантическим ядром *тайны*, *загадочности*. Три мотива составляют единство также путем их общей проекции на проблематику времени. К уже сказанному в данном отношении добавим, что наблюдаются две линии временного парадокса, векторы *пред – пост* и *начало – конец*. В первом случае речь идет не только об утверждении следующей за первым романом второй части жизнеописания Алеши, но и о системности мотивов *предвидение* (повествователь предвидит), *предупреждение* (он «заранее»

предупреждает), *прозорливость* (см. этимологическую связь с предвидением: читатель «прозорливый»), *предисловие* и *предлог* (см.: «калька греч. πρόθεσις»[22]), «*первоначальное* затруднение» повествователя. Все эти выражения осложняются и постепенно обрастают противоречиями, приобретая таким путем оттенки значения парадокса. Повествователь предвидит, что читатель не увидит, «почему он должен тратить время на изучение фактов его (Алеши. – *К. К.*) жизни», в то время как «прозорливый читатель уже давно угадал», что повествователь «с самого начала к тому клонил», что «[т]еряясь в *разрешении* сих вопросов, *реш[ится]* их обойти *безо всякого разрешения*», и даже этот читатель досадовал на него, зачем он «даром тра[тит] бесплодные слова и драгоценное время» – тут раскрывается догадка читателя о причине повествовательной стратегии, внушающей проблему, нужно ли *решиться не разрешить* поставленные вопросы. Повествователь, вырабатывая целостную систему противоречий в качестве семантической модели неясности (энигматичности, загадочности, таинственности / тайны), опять на первый взгляд парадоксальным образом очень точно и ясно определяет мотивировку своего приема. На дилемму читателя, дважды представляемую через вопрос «зачем я даром трачу бесплодные слова и драгоценное время», он отвечает подчеркиванием точности своего сообщения («На это отвечу уже в точности»). В качестве второй причины траты слов и времени приводится объяснение, что таким путем повествователь «все-таки, дескать, заранее в чем-то предупредил». А такая новая неопределенность (в чем-то предупредил) в итоге подводит в конце предисловия к мысли, что читатели (и среди них критики) могут «дочитать до конца» произведение или имеют право – как говорится: «законный *пред*лог» – бросить рассказ на первом эпизоде романа.

Парадокс *пред – пост*[23], согласно указанной логике противоречий, приобретает кульминационную точку в смысловой проекции на временную ось *начало – конец* (см.: дочитать до

[22] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. М., 1986–87. Т. 3. С. 357.

[23] Толкование времени в «Братьях Карамазовых» в разных своих аспектах см.: *Тюнкин К. И.* Крах карамазовского семейства. Предисловие // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. М., 1973. С. 5–32.

конца или только начать – или прервать – произведение). А под произведением к концу предисловия могут пониматься или данный первый роман («бросить рассказ на первом эпизоде романа») или два рассказа / романа вместе (повествователь даже рад тому, что его роман «разбился сам собою на два рассказа “при существенном единстве целого”»). После того, как читатель познакомился с первым романом, он «сам определит: стоит ли ему приниматься за второй». Текстовая процессуальность в свете идеи *от начала до конца* внутри первого романа и в рамках двух произведений «при существенном единстве целого», однако, дополняется третьим контекстом, в котором понимается текстовая процессуальность самого предисловия. Ведь рассказчик указывает, что он вел свою повествовательную стратегию с определенным намерением, которое характеризовало его «с самого начала» обращения им к читателю («я с самого начала к тому клонил, что…»). Временное течение подчеркивается тем, что два раза принимается во внимание трата времени, толкуемая с читательской позиции. Конец предисловия тоже отмечен: «Ну вот и *все* предисловие». Предисловие, следовательно, тоже освещается с двух точек зрения, а его начало совпадает с началом романа: «*Начиная жизнеописание* героя моего <…>, нахожусь в некотором недоумении». Здесь берет свое начало осмысление предвидения повествователем неизбежных вопросов со стороны читателя по поводу выбора в качестве героя Алексея Карамазова, не великого, не известного персонажа. Очевидно, что начало первого романа, и в том числе предположенного целого жизнеописания, не отделяется от начала предисловия. Вступление «От автора» в этом свете толкуется как первая (*пред*варительная) глава «Братьев Карамазовых».

Такая перспектива соотношения *начала* и *конца* снимает противоречие *пред* и *пост*, так как параллельно с сегментацией произведения на предисловие, на первый и второй роман приходит семантическое соединение не просто двух романов в идее единственного жизнеописания, но и самого предисловия и произведения об Алеше, чтение которого можно прекратить в любой момент (можно не только «бросить рассказ на первом эпизоде романа», но и «бросить книгу с двух страниц первого рассказа»). Возникает абстрактная семантическая модель трех текстов как единственного произведения, которое берет свое

начало в общем пункте, в первом предложении предисловия. В нем в качестве главной информации как бы выдвигается связь первого и второго романов жизнеописания Алеши. Тем не менее по ходу чтения этого предисловия читатель раскрывает поэтический замысел текста (не ограничимый нарративным и риторическим построением) в определении общей дискурсивной стратегии произведения Достоевского, требующего толкования в настоящем времени. Происходит читательская интериоризация этой стратегии в плане возникновения интерпретационной позиции реципиента по отношению к единственному (существующему и симультанно, по ходу чтения толкуемому) роману «Братья Карамазовы».

В этом процессе предмет изображения (Алеша как «деятель неопределенный, невыяснившийся») получает осмысление не как *характер* литературного персонажа, разъясняемый в сумме некоторых качеств – как «великий», «замечательный» или «известный». Вместо этого сам вопрос определяемости приводится в динамику в системе противоречий, в которой проблема *выяснить невыяснившееся* расслаивается в разных смысловых направлениях, проецируясь на столкновение а) моделированного в литературе жизненного феномена (герой) и внетекстовой действительности (люди в наше время («странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»), – внушается, что вообще нет и не будет «ясности»); б) элемента модели (неясный / неопределенный герой) и дискурсивного его воплощения (текст объяснения); в) дискурса, передающего несомненный факт, и дискурса, сомневающегося в себе (сомнения повествователя касательно того, способен ли он объяснить как бы несомненное, которое само оказывается амбивалентным).

В итоге а) *жизнь как внетекстовая действительность*, ее б) *модель в литературе* и в) *дискурс*, порождающий данную модель, входят в форме семантической абстракции в сферу метапоэтики, созданной в предисловии (см. синтез а, б, в), которая раскрывает парадоксальность своих внутренних противоречий как *загадочность* (тайна) *значения* (в первую очередь героя, но, как становится очевидным, – и целостного дискурса). Мотив *загодочности*, как мы видим, включает в себя *отсутствие непосредственно уловимого толка* и *присутствие парадоксального значения*. В то же время доступность смысла связывается с

процессуальностью развития дискурса от *начала* к *концу* (темпоральное состояние между *пред* и *пост*). Для приобретения характеристики читательского поведения в дешифрировании загадочности предполагается пройти процесс, по ходу которого (благодаря содействию читателя с текстом) интегрируются разные этапы познания в пределах настоящего «момента» (см. когнитивный и дискурсивный аспект «момента»: «…роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно *в наш* теперешний текущий *момент*»; «Первый же роман <…> и есть почти не роман, а *лишь один момент из* первой юности моего героя») и синтезируется знание стиранием границ между *началом* и *концом*, этапами *пред* и *пост*. Таким образом субъект познания подводится к суммированию полного текстового процесса – см.: «но вот и *всё* предисловие».

Процессуальность дискурса, с его способностью выяснить еще не выяснившееся как форма доступа к (по)знанию, снимающая состояние «недо» (см. повествователя, который, «начиная жизнеописание своего героя», находится «в некотором *недо*умении»), соответствует порождению (дискурс) и толкованию (реципиент) *значения*, т.е. выяснению *толка в бестолочи*.

2.5.2. Метапоэтизация *чуда* в свете *частности–общности, отъединения–объединения.* Синтез герменевтических мотивов

Процитируем еще раз сообщение об идее «найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи». Сегмент обращает на себя внимание и мотивом *общий*, относящимся к объяснению чудачества Алеши.

> …это человек странный, даже чудак. Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда *все* стремятся к тому, чтоб *объединить частности* и найти хоть какой-нибудь *общий толк во всеобщей бестолочи*. Чудак же в большинстве случаев частность и *обособление*. Не так *ли*?

Поставленная дилемма предлагает не нейтральное понимание *общего*, обостряя противопоставленность идей *общего / всего* и *частности*, динамика между которыми проявляется в тематизации *объединения* («чтобы объединить частности») и *обособления* («частность и обособление»). Сразу же распознается центральная тема «Братьев Карамазовых», варьированная

в романе в богатом спектре смысловых разветвлений – см. принадлежность индивида другому, семье, коллективу людей, Богу, трансцендентности и т.д. и отъединение разных форм (ср. в качестве примера для комплексности данного идейного круга в поучениях Зосимы мысль о людях, которые «вместо служения братолюбию и человеческому *единению* впали, напротив, в *отъединение* и *уединение*» [285], в противоположность идее «Верь до конца, хотя бы даже <…> *ты лишь единый* верен остался: принеси и тогда жертву и восхвали бога ты, *единый* оставшийся. А *если вас таких двое сойдутся*, то вот уж и весь мир, мир живой любви» [291]). Любопытность осмысления *чудачества* на фоне дихотомии *частность* vs. *общее* / *все*, с одной стороны, состоит в том, что к нему сразу же присоединяется ссылка на общее мнение (как это указывается Ткаченко отождествлением данного сегмента в качестве примера пространственного модуса полифонии[24]). С другой стороны, этот отрывок вызывает интерес тем, что в нем сочетаются три семантических аспекта чудачества, контекстуализированных на смысловой оси *частное–общее*: 1) чудачество Алеши – это частность и обособление, т.е. отъединение от общего, воплощаемое его жизненным поведением (характер данного героя); 2) чудачество взвешивается как вредное явление в противоположность общему внетекстовому жизненному поведению «всех», ведь все стремятся объединить частности (характер героя противопоставлен общему характеру всех во внетекстовой действительности); 3) смысл *объединения частностей* определяется как *общий толк* (после характера человеческого поведения смысл переносится в область всеобщего толкования мира, т.е. проецируется на акт толкования); 4) в рамках акцентирования *общей интерпретации* выясняется, что она сменяет *всеобщую бестолочь*, которая в данном контексте, благодаря эквивалентности, рифмуется с идеей вывести мир из состояния разъединенных частностей – создается аналогия между *объединением частностей* и *синтезом* в форме приобретения *толка в бестолочи*. В этой секвенции, во-первых, наблюдается отодвижение от темы характера (частный–общий) к теме *смыслопорождения и интерпретации* (вывести толк из бестолочи). Все это, как будет свидетельствовать следующий отрывок, служит определением «значения» Алеши как героя.

[24] См.: *Ткаченко О. Ю.* Указ. соч.

Здесь важен не просто процесс переноса референта, который подводит к метапоэтической семантизации самого мотива *значения.* В данном процессе начинают стираться границы между смыслом общего и частного. Параллелизм идей *объединение* (т.е. *приведение в общее целостное*) *частностей* и *общий толк во всеобщей бестолочи* сближает сами понятия *общее* и *частное* (предполагается во всеобщей бестолочи присутствие разъединенных частностей), превращая их в амбивалентные определения. Этому соответствует последний вопрос в конце абзаца. После того, как повествователь сообщает об общем стремлении людей «объединить частности» для достижения «хоть какого-нибудь общего толка» (под интерпретационно-поведенческой практикой подразумевается статус общего мнения), тот же рассказчик вдруг ставит под сомнение сказанное. Проверяя самого себя, он задает вопрос о достоверности идеи общности, но на этот раз уже общности оценки / толкования общего мнения. Снова нарушается однозначность определимости общего и частного, повествователь еще должен получить одобрение своего мнения от читательской публики, т.е. познать доказательство того, что его интерпретация в отношении связи общего и частного не представляет собой лишь его собственное индивидуальное мнение, а разделяется читателями (как коллективом, ведь в своем предисловии он обращается к читателям вообще). Конечно, «читатели» как коллектив, существуют как объединение частностей, и лишь каждый читатель-адресат может единично ответить (за себя) на заданный повествователем вопрос. Порождение семантической амбивалентности, развивающейся по ходу всего абзаца, гармонирует и с явным ограничением в тезисном предложении перед вопросом, согласно которому «чудак же» лишь «*в большинстве случаев* частность и обособление», значит, не всегда. Таким образом, если главный замысел определения странного чудачества Алеши в предисловии сводится к тому, чтобы перенести акцент с характера на идею *смыслопорождения, возникновения значения и его толкования* (на метауровне отправной точкой является вопрос о значении Алеши как литературного героя в художественном тексте), то следует добавить, что в итоге сама проблема динамической природы определения будет точкой фокусировки.

Общее и *частное* (непосредственный семантический мотивный контекст определения чудачества [→ чуда и странности])

становятся амбивалентными понятиями, соотношение которых включает в себя моменты разъединения (взаимоисключающую противопоставленность) и объединения (эквивалентизирующее сближение). Эти мотивы интерпретируются в разных аспектах, которые семантически принадлежат к разным уровням семиозиса (референт во внетекстовой действительности; референт внутритекстовый; уровень толкования, обозначения). Семантическая динамика проблематизации определения связана именно с пересечением границ между значениями, пластами / уровнями значения (амбивалентность, движение *от* → *к*). Художественный текст активно ресемантизирует этимологический резерв смысла *определения,* связанного с идеей *установить предел, границы чего-л.*[25] (см. также *делить*, этимологически связанное с *частью*, *долей*[26], ср. делить в значении *разъединять на части, совершать раздел*[27]*; распределять, отдавая или назначая кому-л., чему-л. соответствующую часть целого*[28]). В этой перспективе можем снова вспомнить радость повествователя, что его роман «*разбился* сам собою на два рассказа “при существенном единстве целого”». Идея разбивания романа на разделы усиливается тем, что само предисловие оказывается органической частью целостного произведения Достоевского, которое появляется для читателя отдельным текстом, функционирующим как предварительная глава, имеющая огромную объединяющую силу по отношению к разным частям («частностям») художественного целого. Разъединение частей между собой и их отъединение от целого и разные формы их объединения также в рамках понятия художественного целого оправдывается как правильная читательская стратегия порождения и толкования смысла, при которой постоянно предполагается пересечение границ

[25] *Шанский Н. М.* Этимологический онлайн-словарь русского языка. URL: https://lexicography.online/etymology/shansky/search?s=%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%8C (дата обращения: 15.09.2021).

[26] Там же.

[27] *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. URL: https://slovar.cc/rus/ushakov/394106.html (дата обращения: 15.09.2021).

[28] *Ефремова Т. Ф.* Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. URL: https://lexicography.online/explanatory/efremova/%D0%B4/%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%8C (дата обращения: 15.09.2021).

по ходу поэтического семиозиса. В свете сказанного совсем не удивительно продолжение вышепроцитированного сегмента:

> Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом и ответите: «Не так» или «не всегда так», то я, пожалуй, и ободрюсь духом насчет значения героя моего Алексея Федоровича. Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...

В духе толкования первого отрывка можно было бы продолжить тщательный анализ аналогичных микропроцессов порождения смысловых секвенций в данном сегменте. Вместо этого подчеркнем лишь идею, что «частность и обособление» могут носить «в себе иной раз сердцевину целого». Получается третий тип определения соотношения части и целого после противопоставленности и сближения. На уровне метапоэтики здесь утверждается частный центр выражения и толкования целого – он представляет единичность в смысле сгущения, подытоживания, синтезирования значения. Он воплощает семантический момент, точку, в которой объединяются, интегрируются все «оторвавшиеся» частности. Через такое метапоэтическое определение очень метко указывается значение Алеши как героя романа с точки зрения его функции в порождении смысла. Его семантическая фигура объединяет важные определения, составляющие мотивную системность в романе, как об этом свидетельствует уже и смысловой мир предисловия. Речь идет не о весомости фигуры героя в мире событий, а о семантической функционализации художественного материала, возникающего в контексте его персонажного образа. Третье определение (*частное* как центр, т.е. ориентировочная точка *для всех*) появляется повторной – обновленной – формой превращения семантики *общего* и *частного* в амбивалентное содержание, чем и релятивизируется достоверность, т.е. статус единственной правды в области семантических определений.

Дилемма определения и определимости также повторно проецируется на осмысление времени. Она соотносится с сообщением «*не всегда* так», а повторный вариант «не всегда» сочетается с идеей «иной раз». Эти выражения вырывают чудачество как явление из общей сферы всегдашнего, обыкновенного

течения времени. Сердцевина как точка, таким образом, оказывается результатом нарушения общего времени (внушается понятие момента, что опять полностью соответствует тому, что настоящее первое произведение «и есть почти даже и не роман, *а лишь один момент*», как и главный второй роман воплощает «наш теперешний *текущий момент*»). Затем, однако, временные рамки растягиваются до понятия (*любой*) эпохи, *люди* которой («все» они) отрываются, но только на время, от сердцевины. Меняются, таким образом, направления: не явление частности обособляется от общего, а все *люди* данной эпохи отдаляются, но только временно, от чудака как представителя частности. Отношение общего и частного, коллективного и индивидуального, следовательно, динамизируется вызывающе двойственным объяснением времени. Это проявляется и в смысле соотношения обыкновенного общего течения времени и моментального его прекращения как необычайного временного момента, и в смысле соотношения *личного* времени отдельного человека со временем целой (исторической) эпохи – имплицируется чередование микро- и макроциклов (как и отдельных субъектов и всеобщей исторической эпохи со своим «объективным» временем).

Ни на минуту нельзя забывать, что все это происходит в предисловии к «Братьям Карамазовым», где многократно и последовательно разрабатывается проблема познания как поставленная под вопрос возможность *выяснения еще не выясневшегося (загадка, тайна)*. Состояние в промежутке *пред–пост* в качестве *момента*, заложенного во временном континууме линеарности (постоянно в движении от начала к концу) и способного *синтезировать личное (индивидуальное / «частности») и общее знание* в своей динамике, – вот основные временные координаты, к которым привязана поэтическая концептуализация познания[29]. *Загадочность* и *тайна* в этих рамках

[29] Развертывание такого замысла играет важную роль для целостного романа. Вспомним Ивана Карамазова, который должен понимать правду, помещая себя во временной промежуток (как бы в «момент») между двумя онтологическими и эпистемологическими ситуациями «пред» (до убийства Федора Павловича Карамазова) и «пост» (после убийства), ретроспективно сталкивая факты его собственного понимания, принадлежащие к трем встречам со Смердяковым до и после смерти

будут приобретать свои аспекты, проявляясь как в области человеческих когнитивных способностей (в центре с такими познавательными процессами, которые связаны с памятью, забвением[30], воспоминанием, воображением, *логическим* и эмоциональным мышлением и формами представления информации и т.д.), так и в русле гносеологических загадок и (в особенности) «неведомых тайн» трансцендентности. Все эти оттенки семантизации тесно связаны с дискурсивностью как воплощением интерпретирующих процессов, которые (от проблемы наррации до метапоэтики художественного текста) уловимы в плане семиотических своих механизмов, куда относится и проблема *определения значения.*

В предисловии не только комплексно означены упомянутые аспекты познания с установкой на предвещание принципов *смыслопорождения в литературном тексте,* но и предусматривается нужная читательская стратегия для понимания и толкования художественного значения и поэтического замысла. Текст предисловия в своей процессуальности развертывания сам реализует порождение своих художественных мотивов (минимальная единица семиотического определения), постоянное перетолкование их смысла и приведение в действие таких дискурсивных механизмов, которые рефлексивно интерпретируют характерные черты функционирования текста (авторефлексивность, метапоэтика художественного произведения). В этих сочетающихся процессах *объединение* (привлечение близко семантических атрибутов и единиц) и *разъединение* (обособление единиц друг от друга путем создания дифференциальных признаков и переустановки атрибуций) являются основой семиозиса – смыслотворения и смыслотолкования.

отца. «Момент(ы)» выкристаллизовывания понимания неотделим(ы) от линеарного движения времени, а на уровне этики познающий субъект подходит к пониманию связи намерения и последствия. «Момент» познания сгущен, в нем может толковаться *весь человеческий опыт в своей временной полноте и его осмысление.* В метафизическом плане такое личное переживание, поднимающееся в художественном дискурсе Достоевского на уровень универсализации, соответствует тематической концептуализации Бога, проведенной в романе «Бесы»: «Бог есть *синтетическая личность всего народа*, взятого *с начала его и до конца*» [10, 198].

[30] См.: *Thompson D. O.* «*The Brothers Karamazov*» and the Poetics of Memory. Cambridge, 1991.

В этой семиотической деятельности, само собою разумеется, читатель – вопреки утверждению повествователя, что «конечно, никто ничем не связан», – очень даже связан как с автором, так и с логикой художественного текстопорождения. Конечно, он действительно может бросить книгу в любую минуту, таким образом покидая смысловой мир художественного текста. Но если он следит за правилами читательской стратегии, предсказанной ему «текстуальным Достоевским», то он не должен принимать вступление как «законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа». Ведь то, что тематизируется в начале и конце предисловия как «лишнее», это, с одной стороны, *сам роман* («я, то есть сам биограф, нахожу, что и одного-то романа, может быть, было бы для такого скромного и неопределенного героя *излишне*»), а, с другой, *само предисловие* в своей целостности («Я совершенно согласен, что оно лишнее»). При утверждении лишнести предисловия «биограф» все же позволяет себе оставить его в такой форме, в какой оно уже было создано: «но так как оно уже написано, то пусть и останется». Однако читатель толкует сообщение повествователя в ином ключе, так как он к концу всего предисловия уже проследил весь процесс смыслопорождения, в результате чего стало понятным полное определение Алеши Карамазова как героя. В то время как предвещалась невозможность *выяснения невыяснившегося*, интерпретированные нами выше процессы семантизации в полной и богатой форме определили как художественное значение Алеши Карамазова в качестве героя и поэтического компонента целостного текстового универсума «Братьев Карамазовых», так и художественную функцию и смысловой мир самого текста предисловия. Этим осуществляется разъединение жизненного (невыяснившееся) и текстового (выяснение значения) опыта читателя, дискурс семантически преодолел парадокс, возникающий из внутреннего конфликта идеи объяснить *проистекание того, чего не существует в своем проистекании*. *Выяснить то, чего нет*, означает *наделить его предварительным существованием* (из потенциального будущего творить настоящее, хотя и в иной онтологической плоскости). В этом смысле к концу предисловия, когда уже написано «*все* предисловие», читателю в предварительной форме семантически предвещается *весь роман*, а превращение части в целое, как раньше подробно указывалось,

объединяет как предисловие, так и настоящий первый и потенциальный второй роман в одно общее (состоящее из трех действительных и потенциальных «частностей»). Предисловие в своей полноте (как *всё* предисловие), таким образом, никак не оказывается «лишним», как не излишним становится и даже один «первый» роман. Наоборот, в свете семантизации он является нужной составляющей объединенных трех частей, на которые разбился роман в смысловом мире предисловия. *Отсутствие романа* этим и перевоплотилось в *присутствие* в плане семантической реальности. На смену *несуществованию* пришел *целостный роман*, первые две страницы которого в форме предисловия уже прочтены читателем, дошедшим до конца уже написанной предварительной главы. Итак, он уже не «броси[т] книгу с двух страниц первого рассказа». Он связан с текстом. Как и Достоевский связан со своим «делом». Он утверждает, что только теперь начнет его: «Ну вот и все предисловие. <…> А теперь к делу». Но свое «дело», предоставленное ему в рамках предисловия в плане начала создания «Братьев Карамазовых», он уже полностью сделал. *Пред* и *пост* опять объединяются, как и между *началом* и *концом* снова стираются границы. Читатель улавливает именно этот *момент* в процессе художественного смыслопорождения, предвещающего продолжение семантических определений и переопределений «в существенном единстве целого». Он вовлечен в текстовую и семантическую процессуальность. Его *дело* – следить за ней. И он не будет разочаровываться: *тайна* (загадочность смысла, семантическая энигма определения, установка на осознание процесса семиозиса), *чудо* (семантизация обособления / отъединения / индивидуальной дифференциации от какого-то общепринятого или предположенного всеобщего – объединенного – кода) и *авторитет* (поставленный и воплощаемый в нарративных и семантических процессах, которые удостоверяют смыслопорождающие процессы, позволяющие отождествлять аутентичные семантические конструкции в своей динамике) – эти три кардинальных мотива поэмы Ивана Карамазова «Великий инквизитор» будут систематически функционировать по ходу художественного семиозиса в «Братьях Карамазовых». Читатель толкует их в качестве герменевтических мотивов в плане метапоэтики романа благодаря опыту текста предисловия «От

автора». Повторения мотивной триады *тайна*, *чудо* и *авторитет*, многократно фигурирующей в самых разных ключевых местах романа, приобретают свое комплексное художественное значение с разными метафизическими разветвлениями в сложных процессах развертывания текста «Братьев Карамазовых». А читатель, по освоенному опыту рецептивной стратегии, будет отдельно – в своих частных обособлениях, а также и объединенно – в своих взаимосвязях изучать эти комплексные семантические формации.

ГЛАВА 3.
ВОКРУГ ИДЕИ ВРЕМЕНИ

3.1. ПОВЕСТВОВАНИЕ И ВРЕМЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

3.1.1. Семиотика времени в авторском кругозоре Достоевского

В программной статье 1861 года «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский целиком приведет фетовское стихотворение «Диана», вознесет ему самую восторженную хвалу («…мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей русской поэзии» [18, 97]) и снабдит развернутым комментарием, который и послужит для нас отправным пунктом. В лирике Фета «Диана» – один из характерных для поэта примеров конструирования того, что можно назвать несвершившимся событием, когда напряженное ожидание-заклинание близящегося оборачивается ничем[1]. Достоевский истолковывает это по-своему. В стихотворении ситуация ожидания локализована в настоящем, в котором она если и может получить какое-то динамическое разрешение, то лишь в соответствии с логикой скульптурного мифа, приводящей статую в движение. Достоевский определяет ситуацию иначе, обращая время вспять и говоря не об изваянии, а о запечатленной в мраморе богине: «Это отжившее прежнее, воскресающее через две

[1] См. о времени у Фета: *Фаустов А. А.* Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 106–113.

тысячи лет в душе поэта <…> с такою силою, что он ждет и верит <…>, что богиня сейчас сойдет с пьедестала и пойдет перед ним…» [18, 97]. Фетовское стихотворение, в интерпретации Достоевского, увлекает нас в прошлое, и в статье этому предлагается своеобразное объяснение и оправдание. Достоевский скажет о байроническом энтузиазме, который способны вызывать оставленные нам в наследство «идеалы красоты». В поклонении им, по мысли писателя, выражается отнюдь не бегство в минувшее: в этом энтузиазме «…мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» [18, 96]. Чуть дальше Достоевский сформулирует это в виде парадоксально заостренного патетического резюме: «Какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!» [18, 97].

Иными словами, Достоевский (с помощью «неправильно» прочитанного стихотворения Фета) прокладывает путь к настоящему через прошлое. И такой окольный маневр не является случайным. Настоящее у Достоевского лишено самодостаточности, и прямого доступа для толкователя к этому времени нет. Настоящее можно лишь безотчетно проживать и «начерно» регистрировать. В часто цитируемом эпилоге романа «Подросток», в письме Николая Семеновича к Аркадию, «записки» рассказчика аттестуются как всего только «материал» для будущего изображения, поскольку настоящее не облечено в завершенные формы и пребывает в состоянии беспорядка. Писатель, одержимый «тоской по текущему», обречен на то, чтобы «угадывать и... ошибаться» [13, 455]: истина от него с неизбежностью ускользает. Николай Семенович, вполне в почвенническом духе, мотивирует такую хаотичность настоящего особенностями русской истории: «…хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый <…> …хоть что-нибудь наконец построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет всё ничего не выходит» [13, 453]. Но к такому пониманию неустроенности настоящего дело у Достоевского далеко не сводится. За невозможностью утолить самим текущим тоску по нему кроются, в конечном итоге, причины

куда более фундаментальные, имеющие отношение не к социально-политическим диагнозам, а к онтологии времени.

Одно из ключевых метаозначающих, которым Достоевский пользуется в своей аналитике настоящего, – это «комбинация». Поле настоящего – это царство комбинаторики. В «Дневнике писателя» 1876 года есть даже целый раздел, который называется «Комбинации и комбинации». И выбор такого заглавия очень симптоматичен: в лексиконе Достоевского слово «комбинация» отличается едва ли не энантиосемией. Комбинаций может быть не просто много – они распадаются на две группы, противоположные по своей модальности. С одной стороны, это продукт расчета, «профессорских», «ученых» умозрений, то, что целенаправленно изобретается человеком. С другой стороны, это то, что складывается и развивается как бы самопроизвольно, само собою, неожиданно для человека. С двумя этими полярными значениями в текстах Достоевского связаны разные семантические диспозиции. Ограничимся их общим описанием и лишь несколькими примерами.

Комбинации в первом значении противопоставляются законам природы, естественности, правде. Поэтому такого рода комбинации если и могут осуществиться, то лишь на время. Так, обсуждая в упомянутом разделе «Дневника писателя» английские планы на Балканах, Достоевский скажет, что это «изделье вигов» может, конечно, обрести реальность даже и на много лет, но «...тем неминуемее всё это и сокрушится, когда придет к тому натуральный предел, и уж тогда-то крушение будет окончательное, потому что вся эта комбинация основана лишь на клевете и на неестественности» [23, 116]. Комбинации во втором значении как раз и воплощают собой такую «натуральность». Главное ее свойство – непредсказуемость – проявляет себя по-разному, в зависимости от того, что именно в «натуральности» выдвигается в том или ином контексте на первый план. У Достоевского можно выделить здесь три основных варианта, три смысловые оси, по которым происходит развертка непредсказуемости.

Прежде всего, комбинации разрывают привычный порядок вещей, вообще – служат выражением духа нестационарности, нестабильности. В записной тетради 1876–1877 годов Достоевский заметит: «Рутина, блаженствует и вдруг является Наполеон

<…>, Бисмарк, чудо, но опять привыкают, опять блаженствуют, и вдруг опять комбинация, опять чудо. Характеристика простоволосых в том, что они при каждой комбинации считают всё уже законченным…» [24, 258]. Кроме того (и это второй вариант), комбинации – нечто непрерывно и необратимо множащееся, разветвляющееся, а потому их ни при каких условиях нельзя свести к единому истоку. В письме А. Н. Майкову от 27 октября / 8 ноября 1869 года Достоевский, в связи с одним приключившимся с ним житейским казусом, расскажет подробную воображаемую историю, с далекоидущими и совсем не очевидными (с точки зрения обыденной логики) выводами: «Я иду покупать шубу; встретится первый незнакомый, но который скажет мне, что в этом вот магазине великолепные и недорогие шубы. Я иду туда, и оказывается, что я переплатил 20 руб. лишних: неужели же спрашивать их с этого незнакомого? Во всяком жизненном явлении бесконечность комбинаций, в которых никак нельзя обвинить лишь одну их первоначальную причину…» [29-I, 72]. Такая игра комбинаций неизбежно оборачивается, в частности, порождением причудливых, неправдоподобных, фантастических сочетаний. К примеру, в «Преступлении и наказании» Свидригайлов будет растолковывать Дуне, что воровство и грабеж в череде миллионов «комбинаций и сортировок» вполне могут соединиться с воззрением на эти поступки как на «порядочное дело» [6, 377]. А в «Братьях Карамазовых» Митя будет дискутировать с прокурором о том, до какой подлости может дойти комбинация человеческих чувств. Наконец, третья проекция непредсказуемости (в особенности возвращающая нас к эпилогу «Подростка») акцентирует то, что комбинаторный мир – это мир загадок и тайн, сопротивляющихся любой рациональной расшифровке. И на этом мы остановимся чуть детальнее.

Перед лицом комбинаторных хитросплетений жизни человек у Достоевского лишен в горизонте настоящего времени той привилегированной позиции, с которой ему мог бы открыться ясный смысл происходящего. А создание искусственных комбинаций искажает зрение такого человека вдвойне. Рассуждая в «Дневнике писателя за 1877 год» о том, что Константинополь должен стать русским, Достоевский напишет о «народах Запада», ослепленных своими политическими умозрениями: они

«…еще не знают и не подозревают в настоящую минуту всех этих новых, еще мечтательных, но слишком возможных будущих комбинаций. Если б и узнали их теперь, то не поняли бы их и не придали бы им особенной важности» [25, 73]. Однако в текстах Достоевского регулярно встречаются и указания на один механизм восприятия, который позволяет хотя бы отчасти компенсировать такую онтологическую слепоту. В «Идиоте» рассказчик, говоря об отличиях Лизаветы Прокофьевны от других людей, так комментирует поток мыслей героини, вызванных тем, что «скверный князишка», объявившись в Павловске, опять вторгся в домашнюю жизнь ее семейства: «…в комбинации и в путанице самых обыкновенных вещей <…> она успевала всегда разглядеть что-то такое, что пугало ее иногда до болезни… <…> Каково же ей было, когда вдруг теперь, сквозь всю бестолочь смешных и неосновательных беспокойств, действительно стало проглядывать нечто как будто и в самом деле важное…» [8, 273–274]. Лизавета Прокофьевна, иными словами, наделена способностью угадывать в бессмыслице внешних и внутренних комбинаций то, что имеет отношение к действительному ходу событий, впрочем, улавливая это лишь в общих контурах, с погрешностями, поистине как «сквозь смутное стекло». И героиня «Идиота» у Достоевского далеко не единственное лицо, которое выказывает дар и склонность к подобному пророческому узрению свершающегося. Среди таких пророчествующих субъектов речи можно сослаться, в конце концов, и на самого автора «Дневника писателя».

В настоящем разделе мы не будем, однако, чрезмерно далеко заходить на эту зыбкую территорию, столь любимую толкователями Достоевского, для которых «пророк» и «пророчество» – издавна рифмующиеся с именем писателя слова (ср. характерные заглавия работ: от «Пророческого дара» Л. И. Шестова (1906) и «Пророка русской революции» Д. С. Мережковского (1906) – до «Пророческого пафоса Достоевского» В. К. Кантора (2010) и др.). Напомним лишь, что Достоевский специально размышлял о том, можно ли научно доказать реальность пророчеств. В рукописных вариантах к «Дневнику писателя за 1877 год» он посвящает этому несколько страниц и в качестве очень вероятной гипотезы выдвигает идею, что пророчество – не что иное, как «способность предчувствия» (для

Достоевского несомненная), только «в высших степенях своих, в maxim'уме своего проявления» [25, 264]. Но для нас сейчас интереснее другое. Как нетрудно увидеть даже из приведенных примеров, распутывание скрытых смыслов, заключенных в комбинациях настоящего, на деле оказывается усмотрением будущего, того, в каком направлении развиваются события. Настоящее тем самым обнаруживает не только свою онтологическую непрозрачность для внутреннего наблюдателя, но и принципиальную неполноту. И о подобном перераспределении смысла от настоящего к будущему и о тех, кто к этому причастен, Достоевский несколько раз напишет открыто (хотя и вскользь, что само по себе, как мы вскоре убедимся, не менее симптоматично). В «Дневнике писателя» 1876 года мы находим такое утверждение Парадоксалиста – одного из вымышленных рассказчиков, отчасти являющегося доверенным лицом автора: «…любишь ведь только будущее, а об настоящем-то кто ж будет беспокоиться. <…> Оттого и детей любишь больше всего» [23, 99]. А в подготовительных материалах к «Бесам» Достоевский скажет: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово» [11, 237].

Интенсивное функционирование в прозе Достоевского предсказаний-пророчеств на материале «Братьев Карамазовых» продемонстрировала Д. Э. Томпсон[2]. Не вдаваясь сейчас в обсуждение общей концепции книги, выскажем два уточнения, существенных для нашей темы. Во-первых, как кажется, Томпсон излишне расширяет состав пророчеств, во многом отождествляя их с любыми эквивалентностями, которые она понимает, в духе библейской экзегетики (воспринятой через работы Э. Ауэрбаха), как префигурации[3]. Столь же рискованно здесь и другое. Ученый явно недоучитывает как вероятностный, так и смысловой зазор между предсказаниями и их исполнением, а для Достоевского, с его повествовательной дисперсией, такой разброс – неотменяемая величина[4]. Как правило, провидят у Достоевского (если провидят, а не прямо заблуждаются) скорее нечто, чем что-то определенное. К примеру, в «Идиоте» неоднократно произносится слово «зарезать», но прямую линию от него к убийству Настасьи Филипповны провести никак нельзя. Хотя вначале князь Мышкин и правда скажет Гане, что Рогожин, женившись на Настасье Филипповне, «…чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» [8, 32], затем этот семантический жест будет подвергнут рассеянию. Героиня на своих именинах обвинит Ганю и людей вроде него в том, что они готовы из-за денег зарезать; Лизавета Прокофьевна заподозрит в способности к такому же поступку Бурдовского; а в одном из диалогов князя Мышкина с Рогожиным в эту воображаемую ситуацию снова будут включены в роли жертвы Настасья Филипповна, а в роли убийцы – Рогожин, но вскоре после разговора под нож героя едва не попадет сам князь.

Во-вторых, в исследовании Томпсон вызывает сомнение то, что под одним титулом «будущего» она свободно объединяет три выделяемые ею «формы». Это не только ближайшее время рассказываемой в романе истории, но и более дальнее время свершения «окончательной судьбы идей» (пророчества о человеке Зосимы, Ивана и т.д.), а также вечность, и вовсе охватывающая собой прошлое, настоящее и будущее в сумме. Но даже если согласиться с законностью вычленения таких «форм будущего», различие между ними отнюдь не исчерпывается, как это представлено у Томпсон, простым изменением количественной и эстетической размерности, восхождением по вертикали времени и выходом за пределы текста по направлению, в конечном счете, к библейскому прототипу. «Формы» эти принадлежат разным уровням фикционального мира. Первая обнаруживает себя в особой конструкции событий, а две другие, соответственно, – в рефлексии героев и в метаозначивающем поведении автора, в соотнесении Достоевским своего «реалистического» повествования с библейским откровением (если в последнем

[2] *Thompson D. O.* «The Brothers Karamazov» and the Poetics of Memory. Cambridge, 1991. P. 212–272.

[3] Ср. критику такого подхода с теологической точки зрения: *Kroeker P. T., Ward B. K.* Remembering the End : Dostoevsky as Prophet to Modernity. New York, 2001. P. 18–20.

[4] Ср. еще о логике продвижения к будущему в прозе писателя: *Morson G. S.* Narrative and Freedom. The Shadows of Time. New Haven ; London, 1994. P. 117–172; *Idem.* Sideshadowing and Tempics // New Literary History. 1998. Vol. 29, No 4. P. 599–624.

случае опять-таки принять на веру логику Томпсон). Конечно, подобную автоинтерпретационную надстройку действительно необходимо учитывать (со всеми сделанными оговорками), когда мы занимаемся анализом времени в произведении, да и любым литературоведческим исследованием, но ее нельзя использовать как якобы уже готовый ключ к истолкованию. «Отдаленное будущее» и вечность – это, как выразились бы марксисты, «превращенные формы» того будущего, которое производится на событийном уровне. Подлинная авторская онтология времени раскрывается в том, как оно строится в рассказываемой истории, и из нее эта онтология и должна быть выведена.

Так или иначе, но разного рода предчувствий-предсказаний в творчестве Достоевского и на самом деле много. И это, повторим еще раз, как будто бы неоспоримо свидетельствует о том, что время у писателя непрерывно отклоняется от настоящего к будущему. Однако и с будущим не все обстоит благополучно, и такая его проблематичность наиболее отчетливо разыгрывается в структурно отмеченных местах фикциональных произведений Достоевского – в их концовках. О финалах его романов очень эффектно написал В. Б. Шкловский (этот фрагмент сочувственно процитирует и прокомментирует М. М. Бахтин): пока произведение «…оставалось многопланным и многоголосым, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни»[5]. Не претендуя на то, чтобы обрисовать сейчас весь ряд концовок без остатка, обозначим лишь схематично и с выборочными примерами три доминирующие тенденции. При этом основным критерием для определения того, что происходит со временем на границе текста, для нас будет служить то, как завершается развертывание истории магистральных героев или рассказчиков с аналогичным статусом.

Первый вариант можно назвать ненаступающим будущим. Прежде всего, такое будущее может быть заблокировано прошлым, и тогда финал выглядит как констатация того, что событийность – это либо движение по кругу, инерционное воспроизведение в реальности или в сознании уже случившегося / случавшегося («Белые ночи», «Игрок», «Записки из подполья»,

[5] *Шкловский В. Б.* За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957. С. 172.

«Скверный анекдот»), либо отбрасывание в начальный пункт, не предусматривающее возобновления истории («Идиот»). Но будущее может не наступить еще и потому, что почти все возможные события, чреватые продолжением, были по мере развития действия исчерпаны, и в финале аннулируется последнее из них («Бесы»). Перспектива для любого выхода из настоящего оказывается закрытой. Второй вариант – это застопоренное будущее. В соответствующих произведениях почти с самого начала («Двойник», «Хозяйка», «Униженные и оскорбленные») или после некоего травматического сюжетного поворота («Слабое сердце», «Вечный муж») складывается событийный вектор, наличие которого позволяет в общих чертах прогнозировать дальнейшее, но именно в силу этого и перечеркивает его смысл. Ничего нового и важного в таком будущем произойти, по большому счету, уже не может. Повествование в финале рывком останавливается как бы на полпути, на какой-нибудь многозначительно-неопределенной реплике, и это сопровождается характерной оглядкой на прошлое, мгновенной регрессией к нему. Добавим, что и ситуативно такая концовка всякий раз показательно привязана к перемещению героев в пространстве, к коммуникации в дороге или на прогулке. Третий вариант – это обещанное, но отложенное будущее. При таком раскладе (который снова обращает нас к одному уже знакомому контексту) под занавес выясняется, что все рассказанное до этого – либо первая, предварительная часть истории, либо нечто, нуждающееся в переписывании («Преступление и наказание», «Подросток», «Братья Карамазовы»). Главное переносится в будущее, которое в итоге отодвигается за пределы произведения и становится недосягаемым.

Разумеется, названные в качестве примеров произведения редко воплощают одну какую-то тенденцию в чистом виде. Речь тут может идти только о доминантах. Так, в эпилоге «Идиота» есть элемент отложенного будущего – в намеке на сердечные чувства, появившиеся друг к другу у Евгения Павловича и Веры Лебедевой, равно как есть и элемент застопоренного будущего – в заключающем роман восклицании Лизаветы Прокофьевны, которое она при прощании адресует Евгению Павловичу: «И всё это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, всё это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяни-

те мое слово, сами увидите!» [8, 510]. Возвращение в начальную точку, строго говоря, совершается в «Идиоте» только в судьбе князя Мышкина. Однако как раз это и нужно рассматривать как отмеченное финальное событие, и не только потому, что перед нами заглавный герой, но и потому, что вся история романа была запущена и продвигалась вперед благодаря приезду князя в Петербург и последующим его медиативным и провоцирующим (при всей их невольности) действиям.

Подобные поправки, однако, не затрагивают сути: все три тенденции нацелены на то, чтобы вывести будущее из игры. И такая политика времени нуждается в объяснении. В речевом поведении автора «Дневника писателя» бросается в глаза одна тактическая двойственность. Так, размышляя в 1877 году о значении славянской идеи для истории европейского человечества, Достоевский напишет: «…что ожидает мир не только в остальную четверть века, но даже (кто знает это?) в нынешнем, может быть, году? В Европе неспокойно, и в этом нет сомнения. Но временное ли, минутное ли это беспокойство? Совсем нет: видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготовлялось в мире с самого начала его цивилизации» [25, 6]. На будущее возлагаются повышенные, почти эсхатологические надежды. И, убеждая себя и читателей в том, что все его улики уже налицо («нет сомнения», «совсем нет»), автор подгоняет будущее, забегает вперед и в одном предложении сокращает срок ожидания с четверти столетия до текущего года (цитированная статья Достоевского была опубликована в январском разделе «Дневника»). Но такая же игра на повышение может давать и прямо противоположный результат. В «Дневнике» 1876 года Достоевский впервые заговорит о присоединении Константинополя: «И, во-первых, это случится само собой, именно потому, что время пришло, а если не пришло еще и теперь, то действительно время близко, все к тому признаки. Это выход естественный, это, так сказать, слово самой природы» [23, 48]. И здесь грядущее событие преподносится как свершение судеб, приметы которого в изобилии присутствуют в настоящем. Однако срок исполнения пророчества на этот раз не сокращается, а удлиняется: решительное «время пришло» уступает более осторожному «время близко». Произнеся «во-первых», автор так и не произнесет «во-вторых»: полноценное учреждение будущего отсрочивается.

Неприятности с будущим обусловлены тем, что от него всегда можно ожидать какого угодно подвоха. В этом смысле позиция пророка сродни позиции игрока в рулетку. Оба торопят развязку, но и не желают ее, и не просто потому, что ставка может оказаться ошибочной, а потому, что, выиграв или проиграв, она утрачивает свой колеблющийся характер и отбрасывает субъекта в исходную точку ложного равновесия, когда все нужно начинать сначала. Подлинное пророческое время – это зависшее время самого ожидания, между тем как сбывшееся будущее – всего лишь новое настоящее. Напомним тут об одном рифмующемся рассуждении Ипполита (который явно подыгрывает в нем и рассказчику, и автору): «…Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее; будьте уверены, что самый высокий момент его счастья был, может быть, ровно за три дня до открытия Нового Света, когда бунтующий экипаж в отчаянии чуть не поворотил корабля в Европу, назад!» [8, 327]. На этом фоне становится понятно, почему прошлое может восприниматься у Достоевского с разным знаком – и как плен, в котором пребывает настоящее, и как воображаемый плацдарм для постижения настоящего (как это было в отправной для нас статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве»). Когда два этих времени, какими бы они ни были, замкнуты друг на друге, будущее остается вне зоны доступа, вне зоны риска.

Такая ретроспективность, однако, совсем не равносильна признанию того, что минувшее в прозе Достоевского – что-то надежное и монолитное. Как будет подробнее показано в следующем разделе, под влиянием повествовательной дисперсии оно рассеивается, утрачивая завершенность и равенство с собой, и превращается в загадку не меньшую, чем настоящее. Поэтому мы в одинаковой мере вправе утверждать и то, что путь к настоящему может прокладываться у писателя через прошлое, и наоборот. Однако такое двустороннее движение обнаруживает теперь совершенно особый смысл: настоящее может оказаться в плену у прошлого, но на прошлое при этом проецируется запутанность настоящего. В рукописных вариантах к «Дневнику писателя» 1876 года Достоевский повторит излюбленную свою мысль о том, что реальность глубже всякой фантазии и есть «страшная загадка». И объяснит это так: «Не от того ли

загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, – всё течет и всё *есть*, но ничего не ухватишь» [23, 326].

Впрочем, на рассеивание нельзя смотреть только как на неустранимый изъян, как на грехопадение повествования. Если вспомнить знаменитый афоризм, уподобляющий историка пророку, обращенному в прошлое, то можно было бы сказать, что у пророчествующих субъектов речи в мире Достоевского двойная задача – не только угадывать знаки грядущего, но и расколдовывать минувшее, освобождая его от слепого, застывшего совпадения с самим собой. Будущее и прошлое оказываются у писателя до известной степени симметричными друг другу. Распутывая загадочные комбинации настоящего, человек Достоевского обречен на то, чтобы смещаться то по направлению к будущему, то по направлению к прошлому в надежде обрести свою идентичность в этом движении ускользания от самого себя.

3.1.2. Передача информации и структура времени в прозе Достоевского: роман «Идиот» и философия ретроспективности

Пристрастие Достоевского к использованию «ненадежного» рассказывания («unreliable» narration, как это принято называть со времен У. Бута (1961)[6]) не раз обсуждалось, равно как и то, что в «Идиоте» недостоверность повествования имеет особо изощренную форму[7]. Механизм создания подобной недостоверности обычно усматривается в том, что повествовательная

[6] См.: *Booth W. C.* The Rhetoric of fiction. Chicago ; London, 1983. P. 156–159; *Nünning A. F.* Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches // A companion to narrative theory. Malden ; Oxford ; Carlton, 2005. P. 89–107; *Rimmon-Kenan Sh.* Narrative Fiction. London ; New York, 2005. P. 103–108; *Nünning V.* Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness // Unreliable Narration and Trustworthiness. Berlin ; Munich ; Boston, 2015. P. 1–30; *Phelan J.* Reliable, Unreliable, and Deficient Narration : A Rhetorical Account Author(s) // Narrative Culture. 2017. Vol. 4, No 1. P. 89–103.

[7] Ср. обзор таких подходов: *Леонова М.* Повествователь в романе Достоевского «Идиот» как ненадежный источник информации // Универсалии русской литературы 8 : сб. статей. Воронеж, 2020. С. 174–183. См. также первый раздел первой главы настоящей книги.

инстанция функционирует за счет переключения принципиально разнящихся между собой голосов, или, к примеру, в том, что рассказчик прибегает к различным «стратегиям сбивания читателя с толку» («strategies for confusing the reader»), как это удачно сформулировал М. В. Джоунс[8]. Вполне солидаризируясь с таким взглядом (восходящим еще к работам М. М. Бахтина и Я. О. Зунделовича), мы хотели бы предложить иное толкование внутренней неоднородности и запутанности повествования у Достоевского и сосредоточиться при этом на романе «Идиот».

Основная идея, которая будет для нас отправной точкой, заключается в стремлении связать проблематичность повествования с изменчивым положением рассказчика в информационном пространстве-времени. Первый фрагмент, к которому мы обратимся, – это начальные страницы второй части «Идиота». Но предварительно напомним, что первая часть романа завершается описанием дня рождения Настасьи Филипповны. Информационная оптика здесь такова, что мы вместе с рассказчиком видим всё крупным планом, без изъятий и синхронно, в режиме онлайн, словно присутствуя среди гостей Настасьи Филипповны. Рассказчик в этой сцене ничего от нас не утаивает, не пытается сбить с толку и лишь в порядке исключения позволяет себе покинуть ненадолго свою позицию во времени, как в ремарке: «Все утверждали потом, что с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась» [8, 140] (далее в разделе «Идиот» цит. с указанием страниц). Добавим, что рассказчик при этом никак не мотивирует свое местонахождение, то, как он очутился в столь удобной, не требующей посредников точке наблюдения за развертывающимися событиями.

В начале первой главы второй части романа повествовательная ситуация радикально – и без всяких предупреждений – переворачивается. Прежде всего, крупный информационный план сменяется общим, что сопровождается рассинхронизацией истории и рассказа о ней и появлением ссылок – явных или подразумеваемых – на источники известий о случившемся, к которому у рассказчика теперь внезапно исчезает (или, вернее, во многом исчезает) прямой доступ. Рассказчик отодвигается от событий и теряет способность к их подробному, аутентичному описанию. О том, что приключилось с героями после

[8] См.: *Jones M. V.* Dostoyevsky after Bakhtin. Cambridge, 1990. P. 113.

скандального дня рождения, нам сообщается в виде серии разрозненных, случайно выхваченных фактов, отличающихся разномасштабностью, неполнотой и колеблющейся достоверностью. И подается эта информация постфактум, в режиме ретроспекции, который запускается сразу, в первых предложениях главы: «Дня два после странного приключения на вечере Настасьи Филипповны, которым мы закончили первую часть нашего рассказа, князь Мышкин поспешил выехать в Москву… <…> Князь пробыл в отлучке ровно шесть месяцев…» [149]. Здесь же обозначен первый из каналов информации; им симптоматично оказывается инстанция, отчужденная от истины и наделенная размытой субъектностью, – слухи (о них, как правило, и любят прежде всего упоминать исследователи романа, анализирующие ненадежное повествование): «Говорили тогда…» [149]. Причем это особые – дистанцированные слухи. Рассказчику даже не всегда есть что о них сообщить, да и сталкивается он иногда не непосредственно с ними – рассказчик лишь в состоянии сослаться на столь же неопределенных, как сами слухи, лиц, которые их знают: «Доходили, правда, к иным, хотя и очень редко, кой-какие слухи, но тоже большею частью странные и всегда почти один другому противоречившие» [149].

Куда более любопытным в этой смене оптики является, однако, то, что каналы информации не сводятся к слухам, и если о последних еще можно сказать, что они распространяются сами собою, то функционирование других каналов выглядит зачастую чем-то почти загадочным. В уже приведенных цитатах бросается в глаза откровенное несоответствие между плохой осведомленностью рассказчика, вынужденного полагаться на слухи, и весьма скрупулезной фиксацией времени – «дня два после», «ровно шесть месяцев». И дальше в главе подобное несоответствие будет снова и снова воспроизводиться. Так, из первого же абзаца мы узнаем несколько (хотя и явно второстепенных) деталей того, что произошло за два дня с князем Мышкиным, который уедет в Москву, не успев проститься с Епанчиными: «Генерал, впрочем, виделся с ним тогда, и даже раза два-три; они о чем-то серьезно толковали. Но если сам Епанчин и виделся, то семейству своему об этом не возвестил» [149]. Из этих двух предложений (второе из которых бросает тень сомнения на истинность первого) возникает впечатление, что рассказчик

тщательно наблюдал то ли за Мышкиным, то ли за Епанчиным, то ли за ними обоими, но словно издалека, а потому точной и исчерпывающей информации добыть не мог.

Вырисовывающийся сдвоенный вопрос – как все же попадает информация к рассказчику и как она вообще циркулирует в тексте между субъектами? – получает затем в главе планомерное, при всей его эксцентричности, решение. Начнем с того, что рассказчик, как быстро обнаружится, неплохо посвящен в семейные дела Епанчиных и Иволгиных: об этом мы можем судить по выборочным, но лишенным ореола ненадежности фактам и целым сценам из жизни героев, которые нам предъявляются. И как раз благодаря никак диегетически не воплощенному «контакту» рассказчика с этим обществом мы узнаем некоторые – далекие от достоверности и не складывающиеся в единую историю – сведения о «московских» событиях с участием князя Мышкина, Настасьи Филипповны и Рогожина. Иными словами, повествование в главе построено так, что информация о центральных героях экранируется информацией о героях, им сопутствующих, и в небольших дозах растворяется в ней. Информационной дальнозоркостью рассказчик не наделен, а автор, вместо того чтобы отправить его в Москву и сделать очевидцем тамошних – ключевых – событий, оставляет своего незадачливого эмиссара в Петербурге. Не будучи персонифицированной фигурой (как в «Бесах» или в «Братьях Карамазовых»), рассказчик в «Идиоте» оказывается вписанным в локальное топографическое пространство, которое и очерчивает для него зону доступности хотя бы в какой-то мере точной информации.

Имея в виду вторую часть сформулированного выше вопроса, особо присмотримся к почти полноформатно изображенной сцене, когда Ганя в ночь после дня рождения Настасьи Филипповны передаст князю Мышкину роковые сто тысяч, дабы тот вернул их обратно героине. Сцена эта преподносится в столь же двоящемся регистре, что и предотъездные переговоры генерала Епанчина с Мышкиным: «…между ним и князем было сказано будто бы несколько каких-то слов, после чего Ганя просидел у князя два часа и все время рыдал прегорько» [151]. Визит квалифицируется рассказчиком как «одно обстоятельство» и противопоставляется «слухам» о Гане. Но самое для нас интересное, что рассказчик пускается в детальные рассуждения

об истинностном статусе события и о том, как об «обстоятельстве» (равно как и о случившемся на дне рождения) узнали у Епанчиных: «Это известие, дошедшее до всех Епанчиных, было, как подтвердилось впоследствии, совершенно точно. Конечно, странно, что такого рода известия могли так скоро доходить и узнаваться; всё происшедшее, например, у Настасьи Филипповны стало известно в доме Епанчиных чуть не на другой же день, и даже в довольно точных подробностях» [151].

Начинается это рассуждение с характерного для Достоевского риторического жеста, который можно назвать ложным обещанием верификации. Никакого подтверждения при этом мы впоследствии не получаем, и подобный жест, призванный как будто бы усилить подлинность факта, оборачивается тем, что в результате вернуться к факту становится невозможно, хотя он уже был нам продемонстрирован и в добавочном признании со стороны истины не нуждался. Однако, оставив это на время за скобками, отметим подчеркнутое недоумение рассказчика. Если никто из героев романа не мог сообщить Епанчиным ни о дне рождения, ни о встрече Гани с Мышкиным, откуда они обо всем этом узнали (причем если в первом случае речь идет лишь о женской половине семейства, то во втором и о генерале тоже)? И рассказчик даже специально уточнит, что Варвара Ардалионовна, которая могла передать в доме Епанчиных известия о своем брате (если только они у нее были), из-за свойственной ей гордости никогда бы этого не сделала. В итоге нам недвусмысленно навязывается вывод, что сами собой в романе распространяются не только слухи, но и любые известия вообще, даже такие, за реальность которых могли бы при желании поручиться те или иные конкретные персонажи. Однако само повествование организовано так, что позволяет предположить в действительности другое. Рассказчику, как и героям романа, точная, хотя и не всегда полная информация доступна лишь в определенном радиусе, а в остальном он вынужден довольствоваться слухами или сведениями, извлеченными из «базы данных» героев (также обрывочной). Но, так или иначе, он выступает в романе основным медиумом информации, а потому странное всезнание, которое иногда проявляют герои, можно объяснить тем, что они, в свою очередь, как бы подключаются к «базе данных» рассказчика. Субъектные кругозоры периодически накладываются друг на друга. Это что-то вроде эффекта сообщающихся сосудов.

Слухи в «Идиоте» коллекционируются, однако, не только для того, чтобы восполнять – хотя бы в некоторой степени – недостачу информации о том, свидетелями чего не были ни рассказчик, ни герои (в качестве субъектов речи). В той же первой главе рассказчик, который только что показал нам разыгрывавшееся на дне рождения Настасьи Филипповны, неожиданно посвятит десять строк воспроизведению фантасмагорических и вполне «карнавальных» по своему колориту, но, тем не менее, не целиком ложных слухов, вызванных этим событием: «Рассказывалось, правда, о каком-то князьке и дурачке (никто не мог назвать верно имени), получившем вдруг огромнейшее наследство и женившемся на одной заезжей француженке, известной канканерке в Шато-де-Флёр в Париже» и т.д. [150]. Информационная парадоксальность всех этих историй в том, что они размывают подлинность факта, который мы наблюдали ранее собственными глазами. Функционально это, по существу, та же самая модель проблематизации истинности, что и в случае с ложным обещанием верификации после встречи Мышкина с Ганей. В общем виде эта модель, которую можно назвать дисперсией (а точнее, обратной дисперсией), выглядит так: после элемента *A*, имеющего истинную референцию, в тексте возникает элемент *B*, который либо метонимически смещает эту референцию, либо отодвигает ее подтверждение в никогда не наступающее будущее. Постфактум информационная оптика в такой момент вдруг окончательно утрачивает свою резкость.

Подчеркнем, что ретроспективный режим повествования не всегда связан в «Идиоте» с рассеиванием сообщения об уже случившемся. Можно говорить еще о трех основных механизмах порождения и передачи информации, которые активирует такой режим. Первый механизм (как мы отчасти уже видели) – это достраивание, реконструкция такого прошлого, которое или вообще осталось за рамками рассказываемой истории, или было пропущено, не демонстрировалось в режиме онлайн. Такое достраивание может быть в романе не только гадательным и фрагментарным. К примеру, в начале второй главы первой части романа на нескольких страницах повествуется о происхождении семьи Епанчиных. Сразу скажем, что подобный

нарративный прием не был изобретением Достоевского: разнообразные генеалогии такого типа есть, как известно, и у Тургенева, и у Гончарова. Однако Достоевский и этот привычный прием использует по-своему. В центре первой главы первой части перед нами два героя – князь Мышкин и Рогожин. Поэтому во второй главе естественно было бы ожидать их описания (как это и было бы у Тургенева или Гончарова), а не экскурса в предысторию Епанчиных, о которых в первой главе упоминалось лишь вскользь. На стыке глав, другими словами, информационный вектор отклоняется от более вероятного направления к менее вероятному, вводя читателя – пусть и ненадолго – в явное заблуждение относительно авторских намерений.

Второй информационный механизм ретроспекции – обобщение, генерализация прошлого. На уровне компоновки больших блоков романа наиболее развернутые примеры таких текстов мы обнаруживаем в начале третьей и четвертой частей, где рассказчик, соответственно, пространно рассуждает об «оригинальном», «чудаческом» характере семейства Епанчиных (по контрасту с разрядом «практических» людей) и о классе «обыкновенных», «ординарных» людей в лице Гани и супругов Птицыных. Как и в случае с восполнением прошлого, эти тексты вводятся с таким же сдвигом в сторону от повествовательной магистрали, с заходом «в меридианы» (как это назвал бы сам Достоевский). Но особенно любопытны тут два взаимообусловленных обстоятельства. Во-первых, ближайшим поводом для рефлексии рассказчика выступают как раз те самые вспомогательные персонажи, мир которых (о чем мы уже говорили, комментируя начало второй части романа) лишен информационной защиты. Во-вторых, оба текста (особенно второй из них) выдержаны в очерковой манере, когда персонажи оказываются, в конечном счете, не более чем экземплярами того или иного социального типажа. Такая излишняя проницаемость героев для взгляда рассказчика отнимает у них единичность и личную независимость и прямо противоречит столь поразившему князя Мышкина эпистемологическому правилу, которое сформулировала Аглая в разговоре с ним: «…очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» [354]. Генерализация блокирует возвращение

к героям, какими они являются в романе сами по себе, во всей множественности их субъектной природы. Недаром в четвертой части рассказчик впоследствии, как будто спохватившись, замечает (в связи с историей генерала Иволгина): «…причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются. Всего лучше иногда рассказчику ограничиваться простым изложением событий» [402]. Но этот отказ от аналитики, добавим, прочитывается еще и как признание рассказчиком своей полной неспособности распорядиться избытком информации о тех героях, о которых он может узнать все что угодно.

Наконец, третье назначение ретроспекции – переоценивание, ревалоризация полученных сведений. Наиболее масштабный, включающий серию шагов пример подобной перефокусировки прошлого – сюжетная линия, связанная с Верой Лебедевой. Героиня впервые появляется во второй части романа, в эпизоде посещения князем Мышкиным дома Лебедевых, причем обставлено это так, что сразу запускается механизм реверсии. Сначала мы (вместе с Мышкиным) видим героиню с младенцем на руках, и лишь через несколько десятков строк сделается понятным, что это не ее ребенок, а младшая сестра – дочь Лебедева. Прошлое переформатируется настоящим. Затем героиня будет периодически, но опять-таки мимолетно возникать в тексте, не привлекая к себе особого внимания. При этом, однако, по мере развития событий продолжительность действенного присутствия Веры на сцене текста будет не слишком заметно, но увеличиваться, а главное, вокруг героини будут накапливаться различные целенаправленно рифмующиеся сигналы. Так, Вера будет регулярно упоминаться в паре с Колей Иволгиным – давним конфидентом князя; героиня будет посредничать в секретных делах Аглаи и потом станет тем последним персонажем, который виделся с князем Мышкиным перед его финальным отъездом к Рогожину. Мельком мы узнаем о симпатии к ней Мышкина и Лизаветы Прокофьевны, а рассказчик будет чем дальше, тем больше намекать на то, что Вера была влюблена в князя. И вершина карьеры героини в тексте приходится на заключительную главу романа. Здесь мы выясним, что между Верой и Евгением Павловичем – своеобразным преемником Мышкина – развива-

ются «чувства дружеские и близкие» [508]. Рассказчик по своему обыкновению обмолвится, что подробности этого сближения ему неизвестны, хотя с уверенностью заметит, что завязались эти отношения, «…конечно, по поводу всё той же истории с князем, когда Вера Лебедева была поражена горестью до того, что даже заболела…» [509]. Но вдвойне важно то, что все заграничные новости о персонажах рассказчик почерпнет именно из писем Евгения Павловича к Вере. В информационном пространстве романа героине под занавес достанется то место, которое занимали до этого Епанчины и Иволгины. В итоге проясняется вполне последовательный сценарий. Каждый очередной шаг в истории Веры оборачивается тем, что сектор участия героини в движении текста задним числом расширяется, придавая ее роли ретроактивно возрастающую размерность и предумышленность. Прошлое при таком реверсивном развитии постепенно поднимается в цене.

Повторим еще раз, что сами по себе три этих информационных механизма ретроспекции нельзя считать исключительной собственностью Достоевского. Больше того, можно даже говорить, по всей видимости, о традиционных жанровых ареалах доминирования тех или иных механизмов. Сочетание реконструкции и ревалоризации, к примеру, свойственно (как легко можно было бы показать[9]) готическому роману или классическому детективу. Своеобразие нарратологии Достоевского обусловлено другим – тем, что три этих способа производства и передачи информации сосуществуют в романе с четвертым – дисперсией. Именно влиянием этого четвертого элемента, действительно специфичного для Достоевского (уникального или нет – вопрос открытый), определяются и те сбои в функционировании остальных механизмов, которые частично мы уже отметили.

Так, при реконструкции может воссоздаваться совсем не то, что должно было бы, если исходить из логики «нормального» сюжета, стремящегося достроить прошлое для введенных в игру центральных фигур. Генерализация напоминает об очерковом повествовании, но там обобщению подвергается, как правило, не прошлое, а настоящее и не возникает никакого зазора и диссонанса между общим и представляющим его единичным. Более успешно проявляет себя ревалоризация, но лишь потому, что она как таковая сродни рассеянию и работает за счет смены фокуса, позволяющей при оглядке назад сместить периферийное в сторону центра. Причем у Достоевского такая реконфигурация прошлого не влечет за собой решительных перестановок в иерархии персонажей. Возвышение Веры Лебедевой ограничивается тем, что ей в заключительной главе будет доверено получать столь же информационно ценные письма от Евгения Павловича, как некогда Лизавете Прокофьевне – от княгини Белоконской. В этом смысле кардинальное отличие прозы Достоевского от готического романа или детектива (отражения которых в ней не раз усматривались) заключается как раз в том, что в финале подобных нарративов все карты раскрываются и отдельные улики, обретая свой подлинный вес, вырастают в цельную историю, а у Достоевского прошлое никогда не становится лишенным слепых пятен, внутренне завершенным и способным до конца объяснить сюжетное настоящее. Такая дисперсионная, по своей сути, перестройка прошлого, в которой солидарно участвуют все механизмы ретроспекции, подводит нас к более широкой проблеме структуры времени в «Идиоте» (и в прозе Достоевского вообще).

В исследованиях о писателе были высказаны два важных для нас – отчасти перекликающихся, отчасти полярных – понимания этой проблемы, которые в равной степени противоречат известному тезису М. М. Бахтина о том, что мир Достоевского не знает категории времени. Одно из них выдвинула Т. В. Цивьян при анализе романа «Подросток»[10]. Ключевая ее идея состоит в том, что у Достоевского используется «рекурсивная» техника повествования, которая предполагает варьирование определенного множества тесно переплетенных тем и с неизбежностью провоцирует повторное чтение, поскольку восприятие не в силах охватить подобный текст с одной попытки. Другое понимание развивается в ряде фундаментальных работ Г. С. Морсона, в которых творчество Достоевского рассматривается в рамках изучения литературной процессуальности и «темпики» («tempics»)[11]. В сжатом (и несколько спрямленном)

[9] Ср., напр.: *Todorov Tz.* Poétique de la prose. Paris, 1978. P. 9–19.

[10] См.: *Цивьян Т. В.* О структуре времени и пространства в романе Достоевского *Подросток* // Russian Literature. 1979. Vol. IV3. P. 203–255.

[11] См.: *Morson G. S.* Narrative and Freedom. The Shadows of Time; *Idem.* Sideshadowing and Tempics; *Морсон С. Г.* «Идиот», поступательная (про-

изложении пафос концепции ученого заключается в том, что литературное произведение может интерпретироваться и как продукт, и как процесс. В первом случае будущее целиком предопределено и закрыто; во втором – непредсказуемо и открыто. В соответствии с этим критерием авторы и произведения могут быть разбиты на две группы: одни тяготеют к первой модели, другие – ко второй. Творчество Достоевского (прежде всего романы «Идиот» и «Бесы») как раз, по мнению Морсона, одно из наиболее радикальных воплощений процессуальной модели. А главный повествовательный инструмент, расшатывающий причинность, – «боковое затенение» («sideshadowing»), подразумевающее представление о времени как о разветвляющемся «поле возможностей». При таком взгляде любой момент времени – это не только то, что произошло, но и то, что могло бы произойти. Ученый выстраивает что-то вроде вероятностной, при каждом продвижении вперед изменяющейся телеологии. Отсюда, как кажется, сделанное Морсоном уточнение, что у Достоевского действует и темпоральность, стремящаяся к закрытости: это альтернативное «затенению» катастрофическое, увлекающее к финалу «вихревое время» («vortex time»)[12].

Как нетрудно заметить, и Цивьян, и Морсон исходят из того, что в основе нарратологии Достоевского лежит некая не сводимая к линейной логике множественность (тематическая или событийная). Однако то, как эта множественность обнаруживает себя во времени, истолковывается у них противоположным образом. У Цивьян аутентичное восприятие текстов Достоевского невозможно без непрерывного возвращения назад; у Морсона, напротив, на такое возвратное движение налагается запрет, поскольку оно, как считает ученый, заводит читателя в ловушку ложного детерминизма, заставляя повсюду видеть сигналы уже известных ему грядущих событий, а не развилки времени. Цивьян больше беспокоит, как быть с прошлым; Морсона – как быть с настоящим и, в особенности, с будущим. Наша точка зрения ближе к первой из двух этих позиций, но с некоторыми принципиальными оговорками и «уступками» по отношению к позиции Морсона. Действительно, повествование

цессуальная) литература и темпика // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : современное состояние изучения. М., 2001. С. 7–27.

[12] *Morson G. S.* Narrative and Freedom. P. 162–164.

у Достоевского организовано так, что оно постоянно разворачивает вспять внимание читателя, но не столько для того, чтобы он смог уловить те тематические комбинации, которые ускользают от него при однократном чтении, сколько для того, чтобы он усомнился в существовании фиксированного, самодостаточного прошлого. Для сравнения сошлемся в связи с этим на реплику Морсона (в перспективе его концепции неожиданную), дающую как бы зеркальную версию разоблачения закрытого прошлого: «…минувшее боковое затенение позволяет предположить, что мы вполне можем ошибаться относительно прошлых фактов и что последовательность, ведущая к нам, отличается от той, которую мы себе представляем»[13]. Та процессуальность, которую исследуем мы, обращена по преимуществу не вперед, а назад.

В первой части статьи мы говорили о различных механизмах ретроспекции в «Идиоте», а теперь (по необходимости лишь точечно расширив контекст) пристальнее присмотримся к той закономерности, которой подчинена у Достоевского локализация наблюдателя на оси времени. Но сначала сделаем еще одну оговорку. Рекурсивные процессы (в чем мы опять-таки уже могли частично убедиться) не ограничиваются областью тематики или событийности: они захватывают весь текстовый семиозис, причем на разных его структурных уровнях: от речевого высказывания – до архитектоники всего произведения в целом. Так, на общей логике ретроспективности построены «Братья Карамазовы». В центре магистральной истории здесь – убийство Федора Павловича, которое, как и должно быть в «романе тайн», остается для нас вне зоны наблюдения[14]. А затем нам на выбор – то поочередно, то вперемешку – предъявляются различные реконструкции прошлого, ни одна из которых (и это уже вопреки жанровым правилам) не опирается на достаточные доказательства своей истинности. Постфактум нам приходится положиться на доверие к версии одних героев и на недоверие к версиям других, т.е. на эпистемологически очень ненадежное основание. Бесспорное воссоздание случившегося по следам прошлого, которые только и доступны наблюдению, заведомо выносится тем самым за скобки.

[13] *Morson G. S.* Sideshadowing and Tempics. P. 603.

[14] *Jovanović M.* Техника романа тайн в *Братьях Карамазовых* // Dostoevsky Studies. 1987. Vol. 8. P. 45–72.

Аналогичные эффекты несложно найти и на противоположном конце структурной вертикали – на уровне речевой организации текста (в пределах того, что лингвисты назвали бы сверхфразовым единством). Мы также приведем сейчас только один пример, напомнив о классическом бахтинском анализе «слова с оглядкой» и «слова с лазейкой» в повестях Достоевского. Для Бахтина это различные модусы безысходной внутренней диалогичности слова, которое не может освободиться от власти над ним чужого сознания и чужого слова и «пробиться к духовной трезвости»[15]. Но мы хотели бы здесь подчеркнуть другое. Речевое развертывание по самой своей природе имеет временной, линейный характер, а потому идеальный наблюдатель позиционно не может не совпадать с субъектом речи (даже если тот утаивает какую-то известную ему информацию). Подобный наблюдатель последовательно перемещается по речевой цепочке, созданной говорящим, а точнее даже, заново (и без пропусков) воссоздает, копирует ее. В такой перспективе и в «слове с оглядкой», и в «слове с лазейкой» проявляется их темпоральная структура, которая в элементарном случае включает два такта. Сначала – одно утверждение; затем – другое, которое либо вообще отрицает первое, либо смещает его, ставит под вопрос. Диалогизм в его проекции на ось времени – это типичная обратная дисперсия, которая, как мы уже могли удостовериться в первой части статьи, регулярно встречается и в речи рассказчика в «Идиоте». Недаром Бахтин, описывая поведение такого рода слова, прибегает к темпоральной топике и говорит о «внутренне бесконечной речи», о «бесконечном диалоге», когда «…одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед»[16]. Можно сказать, что на уровне речевого высказывания дисперсия задает информационно безнадежный ритм: шаг вперед, два шага назад.

Чуть подробнее мы остановимся на том ярусе действия ретроспекции, с которым уже имели дело в первой части статьи: это уровень компоновки больших – превышающих сверхфразовое единство – блоков текста. В хорошо знакомой нам первой главе второй части «Идиота», где режим онлайн конца первой

[15] *Бахтин М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 259.

[16] Там же. С. 256.

части сменяется ретроспекцией (наполовину реконструкцией, наполовину дисперсией), тот интервал времени, из которого ведется оглядывающийся назад рассказ, никак не локализован. Однако Достоевский расставляет в романе хронометрические вехи так, что мы как будто бы можем это, затратив некоторые усилия, вычислить. В первой части романа есть точная дата прибытия в Петербург князя Мышкина – 27 ноября [70]. Всё случившееся в первой части умещается, как известно, в один день, а через «дня два» (о чем мы узнаем из первой главы второй части) – то есть 29 или 30 ноября – князь Мышкин отправится в Москву. Вторая глава второй части открывается детальной разметкой событийной канвы и возвращением к изложению онлайн. В первом абзаце сообщается об отъезде Епанчиных на дачу: «Был июнь в первых числах… <…> Лизавета Прокофьевна вдруг взволновалась и поднялась; и двух дней не просуетились, переехали». А во втором абзаце будет сказано: «На другой или на третий день после переезда Епанчиных с утренним поездом из Москвы прибыл и князь Лев Николаевич Мышкин» [158]. Другими словами, раньше 4 или 5 июня герой вернуться в Петербург не мог. И вот здесь хронология повествования спутывается.

Как мы помним, в первой главе второй части рассказчик без всяких колебаний утверждал, что князь «…пробыл в отлучке ровно шесть месяцев…» [8, 149]. Так возникает не акцентируемое, но явное рассогласование двух систем отсчета: событийной и речевой; того, что происходило, и того, что об этом говорилось. С одной стороны, ретроспекция не могла начаться до зафиксированного почти документально приезда князя Мышкина, поскольку иначе рассказчик в первой главе не имел бы сведений об этом событии. С другой стороны, она должна была начаться сразу после 31 мая, поскольку к этому моменту должны были истечь шесть месяцев отсутствия князя, упомянутые рассказчиком. Так образуется расщелина в несколько дней, и мы оказываемся перед невозможностью привязать время рассказа о прошлом к оси диегезиса. Но такое занижение на словах реальной длительности странствий героя порождает и вполне определенный фантомный эффект, как бы смещающий нулевую точку ретроспективного повествования по направлению к прошлому. Причем, заметим, этот эффект

лишь до предела усиливает аномалию, которая поддерживается самим членением текста. «Неосмотрительно» обозначенное рассказчиком время отлучки князя делает всю первую главу не естественной нарративной связкой между двумя частями разыгрывающейся в Петербурге истории, а тем, что находится не на своем месте – в препозиции, а не в постпозиции по отношению к первым абзацам второй главы, которые должны были бы первую главу предварять.

Еще в одном примере, который мы проанализируем, Достоевский как раз и обходится без манипуляций с датами. Такая же прецессия времени совершается здесь исключительно благодаря особой нарезке и склейке текста. Вторая часть романа заканчивается эпизодом, когда Лизавета Прокофьевна, узнав о письме Аглаи к Мышкину, схватит князя за руку и потащит за собой на свою дачу, приговаривая по пути, что он – дурак и шут. На этом экспрессивном монологе повествование в режиме онлайн обрывается, и мы попадаем в уже известную нам первую главу третьей части. Первые пять с половиной страниц главы строятся так, что сначала перед нами генерализация, а затем она превращается в реконструкцию, постепенно сосредотачивающуюся на Лизавете Прокофьевне и ее отношении к дочерям. Рассказчик нередко или прямо цитирует героиню, или так сближает свой голос с ее речью, что передача мыслей Лизаветы Прокофьевны оказывается неотличима от цитирования. В одном из таких пересказов мелькнет «этот скверный князишка» [273]; через несколько строк рассказчик обмолвится об особой проницательности героини и снабдит свою реплику индексом настоящего времени: «Каково же ей было, когда вдруг теперь… <…> стало проглядывать нечто как будто и в самом деле важное…» [274]. Сразу после этих строк перед нами воспроизводится огромный, почти на целую страницу внутренний монолог Лизаветы Прокофьевны, настоящий поток сознания, непрерывно возвращающийся к загадкам в поведении Аглаи и к фигуре князя. Этот монолог разрезает единственная ремарка рассказчика: «…думала Лизавета Прокофьевна всю дорогу, пока тащила за собой князя, и дома, когда усадила его за круглым столом…» [274]. И следующий абзац, в котором повествование снова вернется к режиму онлайн, начнется с фразы: «Князь и действительно сидел, чуть не бледный, за круглым столом…» [275].

Тот фрагмент истории, который мы сейчас пунктирно обозначили, имеет, как и в первом примере, трехчастный временной ритм, соотнесенный с аналогичной разбивкой пространства: на даче у Мышкина, на даче у Епанчиных и на дороге от одного места к другому. К тому, что разыгрывалось в крайних локусах, у нас есть непосредственный доступ. О том, чем был заполнен интервал между этими частями диегезиса, мы можем судить только по двум монологам Лизаветы Прокофьевны, первый из которых синхронизирован с позицией рассказчика, а второй дан в ретроспекции. И тут мы сталкиваемся с рядом отличий от «московского» эпизода романа. Не говоря о том, что на этот раз перед рассказчиком не было никаких препятствий для того, чтобы без перерыва оставаться свидетелем происходящего, изменяется сам состав экскурса в прошлое. Создается ощущение, что рассказчик словно решил воспользоваться паузой между более важными для него событиями, чтобы пуститься в социологические обобщения, а заодно повторно углубиться в предысторию и недавнюю историю семейства Епанчиных. Ближняя ретроспекция – достраивание того, что было с героями по пути с одной дачи на другую, – лишь пристегивается к этой дальней ретроспекции. И логика этой пристежки чрезвычайно показательна.

Как мы могли заметить, водораздел между ретроспекцией и повествованием онлайн отличается в этой главе явной неотчетливостью (особенно на фоне резкого перехода от второй части к третьей). Отсюда и стертая граница между речевыми кругозорами Лизаветы Прокофьевны и рассказчика, что не свойственно обычной ретроспекции с рассказчиком в качестве единоличного нарративного медиума. Тот индекс «теперь», который появляется в одной из таких совмещенных речевых зон, получает откровенно расщепленную, множественную референцию. Он с равным успехом может отсылать к любому из трех отрезков событийного времени, да и к более широкому контексту жизни Епанчиных в течение уже нескольких дней (то есть может быть и элементом дальней ретроспекции). А вклинивающаяся во второй монолог Лизаветы Прокофьевны ремарка рассказчика окончательно размывает линейное движение времени, поскольку в ней упоминается сцена на даче Епанчиных, которая должна была бы, в соответствии с этим, предшествовать воспоминанию. Перед нами,

иначе говоря, то же самое, что и в первом примере, аномальное смещение времени рассказа по направлению к прошлому. Однако здесь всё заходит еще дальше. В конце монолога героиня комментирует завязку этой сцены, с участием Аглаи и Мышкина: «Вон, вон, во все глаза на него смотрит, молчит, не уходит, стоит, а сама же не велела ему приходить... Он весь бледный сидит» и т.д. (274). И рассказчику, буквально повторяющему потом (уже в ситуации онлайн) некоторые слова Лизаветы Прокофьевны, достается роль того, кто как будто только подтверждает верность впечатлений героини, – вопреки опять-таки нормальной последовательности событий. Но главное даже не это. Весь монолог сам по себе оказывается в итоге фикцией, склейкой того, что в силу своей разновременности не могло обладать непрерывной структурой, – оказывается не дубликатом внутренней речи героини, а всего лишь продуктом реконструкции.

Не афишируемое, но неуклонное смещение, отступление времени ретроспекции по оси диегезиса выглядит так, как если бы события прошлого притягивали к себе событие рассказывания о них. Это можно представить в виде такой условной общей модели: повествуя о том, что было позавчера, субъект речи парадоксально изменяет свое положение в событийном времени и оказывается уже не в сегодняшнем, а во вчерашнем дне (не забывая при этом о событиях, разыгрывающихся в настоящем). Если расширить контекст и выйти за пределы романа «Идиот», то можно сослаться на произведения Достоевского меньшей формы, которые целиком построены по такой модели. Ограничимся лишь одним примером – «Белыми ночами»[17]. Из подзаголовка мы узнаем, что это – «воспоминания» рассказчика, а следовательно, как можно предположить, перед нами должен быть тот или иной вариант ретроспекции. Однако, открывая текст, мы сталкиваемся с рядом неожиданностей.

[17] Ср. анализ поведения времени в них: *Rosenshield G.* Point of View and the Imagination in Dostoevskij's «White Nights» // The Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21, No 2. P. 191–203; *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 105–114; *Кроо К.* Тема времени в аспекте минутности и целостности в романе Ф. М. Достоевского «Белые ночи» // Studia Slavica Savariensia. 2008. № 1–2. С. 165–180; *Ее же.* Проблематика жанра и модальности в «Белых ночах» Достоевского (К вопросу *элегического начала в прозаическом эпическом произведении*) // Dostoevsky Studies. New Series. 2012. Vol. 16. P. 59–72.

Прежде всего, выясняется, что это не совсем воспоминания (подразумевающие наличие единой нарративной перспективы, центрированной в настоящем). В целом «сентиментальный роман» имеет дневниковую – дробную – композицию: он состоит из пяти снабженных заглавиями частей (четырех «ночей» и «утра»), каждая из которых построена как рассказ о том, что случилось за соответствующий отрезок времени, как все новая оглядка назад. При этом повествование всякий раз ведется в форме, близкой к режиму онлайн, но с углублениями в прошлое. К примеру, в первой части рассказывается о «ночи», но с разрастающимися (и периодически становящимися максимально обобщенными) экскурсами в минувший день, в последние три дня и даже во все восемь лет петербургской жизни Мечтателя. А во вторую часть включены две (авто)реконструкции – история Мечтателя (с элементами столь же ощутимой генерализации) и история Настеньки, выделенная в особый – так и названный – вставной текст. В результате уже благодаря этому создается впечатление, что рассказ не удерживается в пунктах своей нормальной временной дислокации и непрерывно проваливается в прошлое дальше, чем это должно было бы быть в случае с дневником. Но еще любопытнее другое.

Первые три части завершаются прощанием рассказчика с героиней «до завтра», поэтому «завтра» первой ночи должно обратиться в «сегодня» второй ночи и т.д. Однако в третьей части происходит хронометрический сбой. Начинается она так, что ничего необычного это не предвещает: «Сегодня был день печальный, дождливый, без просвета… <…> // Сегодня мы не увидимся. Вчера, когда мы прощались, облака стали заволакивать небо и подымался туман. Я сказал, что завтра будет дурной день…» [2, 127]. Настораживает лишь то, что «сегодня», появившись в поле прошедшего времени (естественном для дневниковой записи), потом внезапно попадает в поле будущего («не увидимся»), как если бы мы перенеслись из конца дня в начало (и это сдвиг в сторону синхронизации рассказа с событиями), чтобы затем, точно по инерции, сместиться еще на шаг – во «вчера». Но вскоре обнаруживается куда более интригующая вещь. По отношению ко второй ночи «сегодня» оказывается на самом деле не завтрашним, а послезавтрашним: о своей третьей ночи Мечтатель рассказывает не сразу, а спустя день.

Третья часть – это почти целиком ретроспекция, повествование о третьей встрече с Настенькой, которое развертывается в ту самую четвертую по счету ночь, когда свидание из-за дождя не состоялось. Другими словами, «сегодня» здесь – это четвертый отрезок времени, который мы поначалу ошибочно принимаем за третий, но который по своему основному информационному наполнению и является третьим (что, собственно, и зафиксировано на уровне разбивки текста на главы и их именования). Четвертый день выполняет в третьей части функцию зыбкой, исчезающей рамки, которая окружает ретроспекцию, так что вся эта часть напоминает собой воронку времени, втягивающую в прошлое рассказ о нем. И центром воронки служит как раз пропущенное третье «сегодня» или, вернее, само это «сегодня» как таковое, наделенное обманчивой, неочевидной референцией.

По своей структуре времени третья часть – это фрактальное подобие, прототип пятой, заключительной части («Утра») и всего «романа». Пятая часть открывается – в режиме онлайн – изображением дождливого, пасмурного дня, получением письма от Настеньки (которое тут же приводится целиком – как вставной текст) и т.д. Однако затем происходит незаметное, без какого бы то ни было текстового шва, но при этом головокружительное перемещение во времени. В четвертом (если отсчитывать от конца) абзаце Мечтателю вдруг представляется, что постарели его служанка, комната, дом напротив. А в следующем абзаце этот, как его назвал бы Ж. Женетт, пролепсис (сугубо, на первый взгляд, риторический) разоблачает свое истинное содержание: «…передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет…» [2, 141]. В этот момент хронометрия повести совершает резкий разворот. Как оказывается, «Белые ночи» – не то, за что они себя выдавали: перед нами все же действительно «воспоминания» (как это и было обозначено в подзаголовке). И финальная часть, и вообще все, чему мы были свидетелями, – это одна большая дальняя ретроспекция, осуществляемая с дистанции в полтора десятилетия. Но такое саморазоблачение ретроспекции вступает в откровенное противоречие и с использованием дневниковой композиции, и с теми разнообразными странностями в поведении времени, которые мы наблюдали. И это вплотную приближает нас к сути проблемы. Ретроспекция в повести работает так, что отменяет саму себя: рассказ из точки настоящего о том, что случилось пятнадцать лет назад, вызывает дрейф повествования по направлению к минувшему, заставляя Мечтателя снова переживать in actu испытанную им мучительную «минуту блаженства и счастия». Прошлое действует как магнит, от притяжения которого событие рассказывания не в силах удалиться на безопасное расстояние, несмотря на все увеличивающуюся как будто бы дистанцию во времени. Недаром эта «минута», приобретая для Мечтателя абсолютную размерность, словно заслоняет собой все его последующее существование: «Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» [2, 141].

Подобная загипнотизированность прошлым включает Достоевского в ту линию развития русской литературы и культуры, которую (имея в виду ее начало) можно назвать элегической. И здесь, среди близких явлений, необычность хронометрии писателя выглядит особенно разительной. Не пытаясь сейчас дать общую стадиальную панораму элегического конструирования времени, приведем лишь три выборочных примера, относящихся к разным эпохам. Первый из них – известное рассуждение В. А. Жуковского из адресованных Маше Протасовой дневников 1815 года: «Позабудем о будущем, чтобы жить так, как должно. Милой друг, пользуйся беззаботно настоящею минутою, ибо одна только она есть средство к прекрасному! Зажигай свой фонарь… <…>; в свое время ты оглянешься и за тобою будет прекрасная, светлая дорога! <…> А прошедшее пускай идет с нами рядом! <…> Надобно сделать из прошедшего своего товарища»[18]. Модель времени, которую выстраивает здесь Жуковский (отвлекаемся от ее биографической подоплеки), развертывается как серия самоотрицаний. Сначала настоящему отдается категорическое предпочтение перед будущим («как должно», «только»). Затем оказывается, что зажигать фонари настоящего следует для того, чтобы впоследствии оглянуться и увидеть позади залитую светом дорогу минувшего. А под конец выясняется, что и оглядываться не нужно: прошедшее (вопреки даже своему буквальному лекси-

[18] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 111.

ческому значению) должно идти рядом с настоящим, обращая его, по существу, в свою тень. На наших глазах время перераспределяется и сублимируется так, что будущее уступает свои права настоящему, а настоящее – прошлому, которое становится вместилищем, воплощением всего прекрасного в жизни человека, постоянно сопровождающим его.

Второй пример – «Ася» И. С. Тургенева (у которой, заметим в скобках, есть ряд очевидных пересечений с «Белыми ночами»). С нарративной точки зрения повесть типична для писателя. Она состоит из двух неравноценных по объему повествовательных частей: компактной рамки, в которой обозначена ситуация рассказывания, и обширной рассказываемой истории, которая разыгрывается в прошедшем («лет двадцать тому назад»). История представлена, с небольшими отклонениями, в режиме, имитирующем повествование онлайн, и на этом фоне рамка выглядит нарочито избыточной. Повесть начинается так, что без подобной преамбулы, казалось бы, вполне можно было обойтись: «Мне было тогда лет двадцать пять, – начал Н. Н., – дела давно минувших дней, как видите»[19]. Но для Тургенева создание такой рамки – семантически нагруженный нарративный жест, преследующий сразу несколько взаимосвязанных целей. Во-первых, он работает на идею, что минувшее – это время, которое завершилось, осталось позади. (Оговоримся, что у Тургенева прошлое может конструироваться и иначе – в различных «таинственных» историях, к примеру, где естественный ход вещей подвергается инверсии.) Во-вторых, ретроспективность усиливает впечатление о «минувших днях» как о том, что было раз и навсегда упущено. В-третьих, рамка подчеркивает непреодолимую дистанцию между рассказчиком, каким он является теперь (на пороге старости), и рассказчиком, каким он был тогда (в молодости). Одним словом, это три вариации на тему необратимого и инфляционного характера времени. Рассказывая о прошлом, Н. Н. утверждает его в качестве недосягаемой истории, того, что невозможно переиграть заново и привести к счастливому финалу.

Третий пример – это размышления Н. Ф. Федорова, связанные с ключевым для него проектом всеобщей музеефикации

[19] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : 30 т. // Тургенев И. С. Сочинения : в 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 149.

жизни, который, в свою очередь, служит одним из условий воскрешения отцов. Чтобы информация о субъекте не рассеивалась в пространстве-времени, откуда ее потом трудно извлечь, Федоров призывает к собиранию архивов, к самонаблюдению, к «совокупному самоисследованию»: «…оно заключается в том, что промежуток между совершением события и его исследованием будет все сокращаться, и, наконец, исследование будет следовать немедленно за свершением события, т.е. история совершившегося будет наступать тотчас же по свершении его, т.е. деятели будут сами же и исследователями». И философ (демонстративно пренебрегая противоречиями с только что им сказанным) делает отсюда еще более фантасмагорический вывод: это и есть «…необходимый путь к тому, *чтобы не история наступала за событием, а событие следовало бы за мыслью о нем, чтобы мысль была проектом события*…»[20]. Хроно-логика Федорова – это логика рокировки: будущее (= исследование) должно вплотную приблизиться к настоящему (= событию), но лишь для того, чтобы потом пересечь, перепрыгнуть горизонт настоящего и стать прошлым (= проектом события). Федоров разворачивает время вспять: история не порождается событием, а предваряет его. Будущее тут наступает раньше прошлого.

Отличия между тремя этими вариантами философии ретроспективности очевидны. Для Жуковского минувшее – это универсальный субститут времени, земное подобие вечности; для Тургенева – отчужденное, утраченное время; для Федорова – будущее, каким оно должно быть по своей сути. Или, если сформулировать это сжато, позволив себе некоторую заведомую неточность: для Жуковского минувшее – это настоящее, для Тургенева – прошлое, для Федорова – будущее. А вот позиция Достоевского выглядит комбинированной. Событие рассказывания у него, как мы помним, регулярно смещается по сюжетной оси так, что начинает опережать рассказываемое событие, и это можно рассматривать как своеобразную параллель к хроно-логике Федорова. В «Белых ночах» (и не только в них) прошлое у писателя предстает, как у Тургенева, в модусе упущенного времени. Однако здесь мы сразу же должны добавить, что это у Достоевского в еще большей мере и сохраненное, продолжающее совершаться время – скорее перфект, чем

[20] *Федоров Н. Ф.* Собрание сочинений : в 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 394.

аорист. А это уже сближает Достоевского с Жуковским. И такая откровенная «эклектика» нуждается в прояснении.

При всем их различии три версии ретроспективизма, связанные с именами Жуковского, Тургенева и Федорова, объединяет одно. В этих моделях времени прошлое, как бы оно ни мыслилось, не вызывает сомнений в своей истинности. Это нечто вполне достоверное: мир минувшего можно воскресить, аутентично пересоздать с помощью мечты, воспоминания, исследования. У Достоевского статус прошлого иной. Механизмы ретроспекции, о которых мы говорили в связи с анализом «Идиота», нацелены у писателя на то, чтобы лишить минувшее информационной определенности, задним числом рассеять ее. Прошлое в результате (как мы уже говорили ранее) обращается в загадку, которую никогда нельзя разгадать до конца, или, точнее даже, которая инициирует все новые и новые разгадки. Если Н. Н. в «Асе» предлагает стенограмму истории, некогда ставшей для его жизни пограничной, то Мечтатель в «Белых ночах», воссоздавая столь же рубежное для него событие встречи с Настенькой, словно пытается еще раз убедить себя (и читателя) в том, что оно приключилось с ним в действительности, а не в воображении. И за этой разностью речевых стратегий кроется несовпадение самих позиций рассказывания. Если Н. Н. находится в фиксированной точке настоящего, откуда и предается своей ностальгии, то Мечтатель не удерживается на дистанции от прошлого, превращая воспоминания в дневник, эквивалентный всей его жизни.

Магнетизм минувшей «минуты» у Достоевского – оборотная сторона ее загадочности. Исследователь у Федорова – активное лицо, чья задача – проникнуть в прошлое, дабы обуздать его энтропийность, распространить на него принцип регуляции, восстановить «поглощенное временем». Субъект ретроспекции у Достоевского, напротив, не может освободиться от притяжения прошлого – объекта речи, который захватывает в свое силовое поле само событие рассказывания и не дает рассказчику обрести точку зрения внешнего наблюдателя, размывая отчетливость контуров прошедшего, вызывая эффекты искажения, смещения, дисперсии того, что о нем сообщается. В этом смысле модель времени Достоевского – это перевернутая модель Жуковского. Если у Жуковского минувшее – это идеальный двойник настоящего, по-товарищески сопровождающий его, то у Достоевского минувшее втягивает настоящее в свою орбиту, едва ли не целиком лишая его собственной территории и в итоге закрывая перспективу для любого выхода в будущее. У Достоевского, одним словом, не прошедшее функционирует как настоящее, а настоящее – как прошедшее.

Как можно думать, восприятие прошлого (в том числе прошлого отдельной личности) как информационного плена питало особый интерес Достоевского к житийному архетипу, один из сюжетных элементов которого – обращение героя, предполагающее возникновение биографической цезуры, отрыв субъекта от своего прежнего «Я». Впрочем (и это мы видели в «Белых ночах»), такое пребывание в плену у минувшего может быть в мире Достоевского одновременно и наказанием, и наградой, так что минувшее поистине оказывается тогда «необходимым другом», если каламбурно воспользоваться выражением Жуковского. Но в равной степени и разрыв идентичности (как, к примеру, в случае со Ставрогиным, а по-своему – и с князем Мышкиным) может привести отнюдь не к преображению личности, а к ее распадению, самоуничтожению. Освобождение от прошлого, иначе говоря, ничего у Достоевского не гарантирует – оно обусловливает лишь одно: возможность будущего.

3.1.3. Отсроченное будущее в двух экфрасисах Достоевского

Два наиболее известных (и наиболее текстуально развернутых) экфрасиса в творчестве Достоевского – описание картин «Мертвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего и «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» Клода Лоррена. Первому из экфрасисов посвящена обширная научная литература, не раз говорилось и о втором из них[21]. Примерно в таких же пропорциях соотносятся, насколько можно судить, и исследования о

[21] Ограничимся пока ссылкой на две резюмирующие работы с обширной библиографией: *Токарев Д. В.* Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна – Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля – Жуковского) // «Невыразимо выразимое» : экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 61–104; *Перлина Н. М.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб., 2017. 299 с.

самих живописных произведениях[22]. Однако не нужно быть специалистом, чтобы заметить чрезвычайную несхожесть, если не полярность двух этих любимых Достоевским картин. Обратим внимание лишь на одно бросающееся в глаза принципиальное различие между ними, важное для наших дальнейших целей.

Гольбейн оставляет зрителя один на один с мертвым, вызывающе обезображенным телом Христа, которое вытянуто по горизонтали и до такой степени стиснуто со всех сторон прямоугольной рамкой, имитирующей форму гроба, что почти целиком занимает поле зрения, мучительно приковывая к себе наш взгляд и отнимая у него всякую свободу движения[23]. Идеальный ландшафт Лоррена устроен совершенно по-другому, демонстрируя сложное – множественное и размытое, лишенное жесткой, статичной геометрии – вертикальное и горизонтальное членение пространства. Боковые кулисы, создаваемые с одной стороны (слева) деревьями, а с другой (справа) – скалами и горами, также покрытыми на нижних ярусах разнообразной растительностью, усиливают уводящую вдаль, к линии горизонта перспективу, которую прочерчивает световая дорожка на воде от садящегося солнца. Кроме того, ближняя к зрителю часть берега, имеющая форму плавно выдающейся в море дуги, отделенной от боковых скал затененной ими водой, задает еще одну, поперечную, чуть наклоненную к диагонали перспективу, которая увлекает смотрящего к месту пересечения горизонта с левой рамкой полотна. В центре переднего плана, посередине дуги расположено задрапированное тканью убежище, в котором заглавные герои, благословляемые купидоном, предаются любви, и солнечная дорожка подходит прямо к этим миниатюрным кулисам, словно пропитывая их и видимые на их фоне фигуры сиянием. А на горизонте, из-за которого чуть приподнимаются смутные силуэты островов, воды залива смыкаются с подсвеченными солнцем небесами, с их многослойными полупрозрачными облачными кулисами. Взгляд здесь может бесконечно блуждать в любом направлении, следуя за прихотливыми сочетаниями деталей, линий и цветов.

Другими словами, если в первом случае используется сковывающая, клаустрофобная оптика, то во втором – своего рода панорамирование, приглашающее нас к воображаемому путешествию по пространству картины. Зрительные позиции тут противоположны. И все же между полотнами Гольбейна и Лоррена есть нечто общее, хотя и проявляет оно себя опять-таки не совсем одинаково. Для того чтобы адекватно воспринять и одну, и другую картину, зритель должен обладать некоторыми «сюжетными» знаниями о том, что на них изображено. Испытать перед произведением Гольбейна не просто визуальный, но и когнитивный шок можно лишь при условии, что мы знаем о грядущем восстании Христа из мертвых, вообще о том, кто есть Христос и какова привычная Его иконография. Провокативная природа картины заключается именно в том, что зритель должен с последней отчетливостью ощутить зримую невозможность воскресения Того, над Кем смерть как будто бы одержала свою страшную победу, Кто столь безнадежно, без намека на спасение, заточен в гробу[24]. Но функционально близкий (хотя и иной по стилистическому исполнению и смыслу) эффект порождается и полотном Лоррена. На одной из прибрежных

[22] Укажем лишь на несколько важных для нас публикаций: *Marek K.* Der Leichnam als Bild – der Leichnam im Bild. «Der Leichnam Christi im Grabe» von Hans Holbein d. J. und seine modernen Derivate // Die neue Sichtbarkeit des Todes. München, 2007. S. 275–314; *Idem.* Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d. J. // Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit. Wiesbaden, 2012. S. 61–80; *Lagerlöf M. R.* Ideal landscape : Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain. New Haven, 1990. 247 p.; *Pace C.* «The Golden Age... The First and Last Days of Mankind» : Claude Lorrain and Classical Pastoral, with Special Emphasis on Themes from Ovid's «Metamorphoses» // Artibus et Historiae. 2002. Vol. 23, № 46. P. 127–156.

[23] Ср.: *Кристева Ю.* Черное солнце : депрессия и меланхолия. М. : Когито-Центр, 2010. С. 119–120.

[24] Ср., впрочем, единичные попытки интерпретировать картину в альтернативном ключе – как образ начинающегося в мертвом теле мистического пробуждения жизни: *Prater A.* Scharf gestellt : Altbekanntes neu gesehen. Zwischen Grabesruhe und Auferstehung. Holbeins «Christus im Grab» neu gesehen (I) // Kunstchronik. 71. Jahrgang. 2018. Heft 1. S. 27–30. Ссылаясь на свой личный опыт знакомства с подлинником картины, об этом же писали и литературоведы: *Захаров В. Н.* Имя автора – Достоевский. М., 2013. С. 297; *Касаткина Т. А.* Священное в повседневном : двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., 2015. С. 254–258.

скал можно рассмотреть не очень заметную фигуру Полифема, полувозлежащего на траве и играющего на свирели. Циклоп выглядит безобидно, он буквально растворен в пасторальном пейзаже, однако, как известно из той версии мифа, которую узаконил Овидий (и которая неоднократно была запечатлена в живописи), этот неудачливый и ревнивый поклонник Галатеи, оказавшись свидетелем ее любовного свидания с Акидом (Ацисом), безжалостно убьет своего счастливого соперника. Присутствие Полифема отбрасывает на идеальный ландшафт зловещую тень, но тень неразличимую, никак не нарушающую общей гармонии.

Обе картины, следовательно, построены с таким расчетом, что ожидаемые, непреложные в будущем ключевые события тех историй, которые на этих полотнах отражены, парадоксально становятся для нас чем-то неправдоподобным, нереальным. Зрительный опыт приходит в противоречие с сюжетным сообщением: мы сталкиваемся с необходимостью не верить своим глазам, но при этом не верить им не можем. Глядя на мертвого Христа, мы должны совершить визуальное и когнитивное усилие, чтобы представить себе Его воскресение; глядя на проникнутый вечерним покоем пейзаж, мы можем, конечно, принять в качестве допущения, но не способны вообразить кровавую (в самом непосредственном значении) развязку любовной коллизии. В результате возникает впечатление, что время картин «зависает»: до тех пор, пока мы смотрим на них, наступление будущего отсрочивается.

Прямая связь между особой конструкцией живописного пространства и проблемой с развертыванием времени, прослеживающаяся и в прозе Достоевского, и послужила, по всей вероятности, глубинной причиной столь пристального интереса Достоевского к двум обсуждаемым картинам. Но в этом параграфе мы сосредоточимся на более узкой теме и присмотримся к тому, насколько в экфрасисах подхватывается художническая интенция их источников. И для начала вспомним о том, что на роль авторов экфрасисов Достоевский назначил трех героев, которые на металитературном, идеологическом уровне были для него явными оппонентами (в разных отношениях). Картину Гольбейна подробно пересказывает Ипполит; пейзаж Лоррена – Ставрогин (в ненапечатанной главе «У Тихона»), а затем почти

теми же словами, но в чуть расширенном варианте – Версилов. Уже сам выбор доверенных лиц (не раз комментировавшийся[25]) задает семантическую рамку, изолирующую пересказы, не позволяющую воспринимать их как непосредственный элемент авторского кругозора. Но во всех трех случаях это еще и удвоенная нарративная рамка. Экфрасисы Ипполита и Ставрогина – фрагмент написанных героями исповедей; экфрасис Версилова – часть диалога героя с Аркадием, который потом несколько раз прямо назовет их разговор «исповедью» своего отца (а в подготовительных материалах к роману это слово не раз произносят и Автор, и сам Версилов). Тем самым экфрасисы, являющиеся по своей жанровой сути текстами в тексте, обретают биографическое измерение. Они превращаются в факт самосознания героев, которые, решаясь в той или иной форме инсценировать исповеди, оглядываются на свою жизнь либо напоследок, либо перед какими-то задуманными поворотными событиями (как герои предполагают). Но как раз поэтому финальный характер исповедальных акций (вместе с экфрасисами в их составе) отличается двойственностью: пока они длятся, будущее, требующее от героев совершения необратимых поступков, не наступает. И подобное сочетание приближения развязки и ее откладывания само по себе может рассматриваться как повествовательный эквивалент того отсрочивания времени, которое разыгрывается в картинах Гольбейна и Лоррена.

Близкая тенденция наблюдается (в различных разворотах) и при пересказе картин. Экфрасису Ипполита предшествует «аннотированное» описание той самой копии с полотна Гольбейна, которую герой увидел в доме Рогожина. Это описание принадлежит рассказчику (чья оптическая позиция во многом совпадает с позицией князя Мышкина, смотрящего на картину) и фиксирует общие очертания полотна и его место в плохо освещенном большом зале: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту» [8, 181]. Здесь значимы и акцент на «странном» контуре картины, и ее двусмысленное, на грани рискованного пространственного, метонимического

[25] Ср.: *Wasiolek E.* Dostoevsky : The Major Fiction. Cambridge, 1964. P. 145.

каламбура положение над дверью, имеющей несомненные христологические коннотации: «Я есмь дверь…» и др. [Ин. 10, 1–9][26]. Обещание выхода из мрака-смерти плохо соотносится с обликом Того, чей образ запечатлен на холсте Гольбейна. Впрочем, несоответствие это текстом не афишируется: оно прояснится лишь в экфрасисе Ипполита. Рассказчик довольствуется словами, что картина «…изображала Спасителя, только что снятого со креста» [8, 181]. Для того чтобы уловить смысловую сомнительность выбранного для полотна места, читатель должен был бы сам, опираясь на контекстуальные знания, визуализировать изображение, к которому отсылает эта уклончивая констатация, сообщающая одно – то, что Христос на картине был «только что» снят с креста.

В полноформатном экфрасисе Ипполита воспроизводится почти все, фигурирующее в этой предварительной, рамочной информации, за исключением упоминания о необычных размерах картины. Вместо того чтобы сказать о ее «странной форме», Ипполит сразу – и опять же метонимически – перейдет к разъяснению причин «странного беспокойства», которое вызвало в нем то, что в эту форму заключено. В исповеди героя есть один характерный сигнал, копирующий речь рассказчика, как если бы Ипполит подслушал ее: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста» [8, 338]. А через несколько строк вторая половина этой неявной цитаты превратится уже в цитату цитаты, усиленную курсивным выделением: «…лицо человека, *только что* снятого со креста…» [8, 339]. Двойной анафорический жест, возвращающий ближайшим образом к только что произнесенному тексту самого героя, а затем – к удаленному более чем на сто пятьдесят страниц тексту рассказчика, смещает нас по оси повествования в сторону прошлого, дублируя на нарративном уровне то, что в этих трижды повторенных словах относится к плану содержания экфрасисов.

Так вот, и рассказчик, и Ипполит настаивают на том (как не раз отмечалось, вопреки всякой действительности), что Христос на полотне Гольбейна имеет вид человека, которого совсем недавно покинула жизнь. В экфрасисе Ипполита это получает

[26] Ср.: *Дауговиш С. Н.* Достоевский перед картиной Гольбейна (комментарий к теме) // Текст и комментарий : круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2006. С. 159–166.

развернутое описание; достаточно продолжить вторую из приведенных реплик – о лице Господа: «…то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое…» [8, 339]. Под влиянием воображения героя Христос на картине почти оживает, но – в Его состоянии до Креста. Ретроспекция вытесняет проспекцию. Пасхальная история сдвигается к ее началу, прекращая быть движущимся к своему исполнению предчувствием воскресения, восстания Христа из гроба. И герой, идентифицируя себя с теми, кто окружал Господа, задается вопросом, в котором явно выражает себя то, что и обращает время вспять, – страх перед будущим, перед кажущейся неодолимостью природы и смерти. Ипполит вопрошает: «…если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели <…> все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [8, 339]. Больше того, в исповеди можно отыскать и следы скрытого впечатления от сдавливающих очертаний картины. При взгляде на нее природа начинает «мерещиться» Ипполиту в разных видах, центральный из которых – чудовищная машина, которая «бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя» существо Христа [8, 339]. Гроб на полотне оказывается чем-то вроде портативной модели такой машины, ее мертвого чрева.

По-своему ориентированы на структуру пространства-времени живописного оригинала и «лорреновские» экфрасисы. И Ставрогин, и Версилов как будто бы проходят мимо сюжетной двусмысленности картины. Для них это ничем не омраченное запечатление «золотого века». Оптическая структура полотна, призывающая зрителя совершить идиллическую прогулку по его пространству, отражается уже в дискурсивной форме подачи экфрасисов. В обоих случаях пейзаж Лоррена героям приснится, и оба раза при этом будет уточнено – «…но не как картина, а как будто какая-то быль» [11, 21; 13, 375]. Сон осуществляет визуальное желание, позволяя очутиться внутри картины, в изображенной реальности, ассоциирующейся у героев с прекрасным и счастливым уголком Греческого архипелага древних, изначальных времен. Подобное же манящее направление получает в описании увиденного и главенствующая

ландшафтная перспектива: «…волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце…» [11, 21; 13, 375]. И к этому добавляется еще (особенно в варианте Версилова) акцент на неотчуждаемом характере «лорреновского» мира, на отсутствии границ, отделяющих человеческое от божественного и природного: «Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... <…> Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей...» [13, 375]. (В сновидении Ставрогина теологическое измерение многозначительно отсутствует.)

Идеальность этого мира подрывается, однако, тем, что рисуется он в экфрасисах как нечто безвозвратно утраченное – как «колыбель», как «первый день» европейского человечества. И этот вектор неявно прослеживается даже на повествовательном уровне: в исповедях обоих героев перед нами не настоящее время сновидения, а прошедшее время пересказа приснившегося. Больше того, «золотой век» прямо оценивается в итоге как то, что в действительности едва ли существовало: это «высокое заблуждение», «мечта самая невероятная» [13, 375]. Достоевский в типичном для него дисперсионном ключе строит текст героев так, что сначала нам предъявляется нечто в качестве реально бывшего (пусть и три тысячи лет назад), а потом истинность этого ставится под вопрос. Дезавуируется и содержание сновидения как таковое. Изобразительная часть экфрасиса Версилова начинается с констатации, которой завершается описание картины у Ставрогина: «…я не знаю, что мне именно снилось…» [11, 21; 13, 375]. Разоблачение увиденного героями во сне развертывается в два эшелона, почти как в стихотворении Я. П. Полонского «Колокольчик», которое цитируется и обсуждается в романе «Униженные и оскорбленные»: «За окошком растет только вишня одна, / Да и та за промерзлым стеклом не видна / И, быть может, погибла давно» [3, 228]. Утверждение о том, что за окном растет вишня, колеблется ее недоступностью для взгляда, а затем окончательно снимается предположением о гибели (да еще и давней) одинокого дерева.

Иначе говоря, сама логика повествования в экфрасисах Ставрогина и Версилова бросает тень сомнения на лорреновский пейзаж, оказывающийся не просто образом исчезнувшего райского мира, но чем-то не вполне подлинным – обманкой, имитацией начала, которого, вероятно, и не было вовсе. Визуальный – сновидческий – опыт встречи с «золотым веком» опровергается, смещается актом рассказывания[27]. Но кульминацией отрицания этого опыта является переход от экфрастического сна к пробуждению. Оба героя просыпаются вечером, в слезах счастья, под лучами закатывающегося солнца, и такое перетекание сна в явь готовит двусмысленный эффект. С одной стороны, он держится на подчеркнутом контрасте (который, начиная с известной статьи С. Н. Дурылина, обычно и отмечается[28]). Ставрогину привидится обесчещенная им Матреша. А Версилову откроется истина апокалиптического масштаба: «…это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества!» [13, 375]. И сразу после этого Версилов дважды упомянет Тюильри. Тепло и свет солнца, осенявшие идиллический ландшафт, обернутся пламенем, который уничтожил подожженный коммунарами дворец (сон героя приурочен в романе к дням Парижской коммуны). С другой стороны, однако, такой данный «наплывом» переход от сна к яви создает впечатление неизбежности, неотвратимости подобного превращения, как если бы в воображаемом начале уже был заключен противоположный ему конец. И это вплотную подводит нас к особой, парадоксальной конструкции времени, которая как раз и кроется за такой амбивалентностью и которая получает изощренное развитие в «Подростке».

Через несколько страниц после завершения экфрасиса Версилов расскажет о своих «фантастических» теологических идеях, и Аркадий, документируя их, симптоматично использует художническую фразеологию: «…несколько штрихов странной картины, которую я успел-таки от него выманить, я здесь приведу» [13, 378]. Эта «странная картина» – изображение атеистического, лишенного Бога земного рая, который должен наступить в будущем – после окончания существующей разрушительной смуты. Рисуя свою «картину», Версилов сравнит ее

[27] Ср. о картине Золотого века в составе исповеди Ставрогина: *Кроо К.* «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С. 245–248.

[28] Ср.: *Дурылин С. Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский. М., 1928. С. 182.

с лорреновским пейзажем, и такое сопоставление приведет к дальнейшему рассеиванию смысла. О судьбе грядущих людей, которые самозабвенной любовью друг к другу будут стремиться восполнить свое «великое сиротство», герой выразится так: «…великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества» [13, 378]. Странностей тут и на самом деле много, и ключевая из них в том, что Версилов повторит знакомую нам формулу «последний день» теперь уже применительно не к настоящему, а к будущему (запомним, впрочем, это характерное «как бы»). Современность обращается в «предпоследний» день и тем самым отодвигается по направлению к прошлому, семантически смешиваясь с ним. Отсюда те менее заметные, но не менее колоритные рассогласования, которые наблюдаются в речи Версилова. Солнце в ней – эквивалент Бога, и хотя это традиционное метафорическое сближение, оно плохо вяжется с языческими приметами «золотого века» и никак не сочетается с его счастливой, безмятежной цикличностью. Уход Бога – событие однократное, и в такой перспективе солнечный закат в «лорреновском» экфрасисе неожиданно обретает задним числом не свойственную ему траурную безнадежность – след современности, с ее утверждающимся гибельным атеизмом. В подготовительных материалах к роману подобный стык подается особенно неприкрыто: «Я не мог не признать, конечно, что атеизм грядет в мир. Но я с грустью смотрел на закат прежнего солнца» [16, 431].

Настоящее как таковое выпадает из расклада времен. Именно поэтому атеистическая антиутопия Версилова и соотносится напрямую со смещенным, помеченным печатью современности вариантом мифической райской идиллии, оказываясь чем-то вроде второго, сокращенного ее издания, в котором нет уже ни богов, ни Бога. Переход от экфрастического сна героя к яви влечет за собой, в конечном счете, не пробуждение в настоящем (служащем лишь транзитным пунктом), а погружение в «фантазию» о будущем. Это движение от не вполне реального к еще менее реальному, от имитации начала к имитации такой имитации, к еще одной попытке воплощения «золотого века», которое мыслится как последнее. Но самое любопытное,

что «картина» Версилова на этом отнюдь не заканчивается. Ее замыкает постскриптум: «…я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, “Христа на Балтийском море“ <…> И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» [13, 379]. Повторение «золотого века» вызывает необходимость и в новом, искупающем забвение Бога пришествии Христа, которое определяется опять-таки как последнее.

Все это сериальное умножение событий вынуждает усомниться в том, что «последний день» в таком мире возможен в принципе. Каждый раз «последний» день оборачивается предпоследним, «как бы последним». В подготовительных материалах к исповеди Версилова нарушение нормального хода времени зримо обнаруживается и в семантическом разбросе, и в хаотическом порядке появления в рукописи тех контекстов, которые непосредственно связаны с пейзажем Лоррена, на глазах утрачивающим какую бы то ни было внятную историческую референцию. Здесь есть и отсылки к прошлому: «Клод Лоррен. Начало европейского человечества» [16, 425]; и отсылки к настоящему: «Клод Лоррен и описание грусти. Я знал, что это должно погибнуть» [16, 417]; и отсылки к будущему (в тексте «опережающему» настоящее на несколько строк): «Клод Лоррен после атеизма» [16, 417]; и комбинированные, нечеткие версии: «Сначала Клод Лоррен – всё прейдет… <…> Потом атеизм» [16, 428]. Воспоминание о картине Лоррена точно растормаживает время, заставляя его пробегать весь спектр своих состояний.

Особенно интересно в рукописных материалах одно из истолкований лорреновского заходящего солнца: «У Клод Лоррена закат – загадка и тайна. // Мне же приснилось, что уже тайна выполнена» [16, 427]. Анонс возможной реплики Версилова не отличается ясностью, однако явно вступает в противоречие и с содержанием экфрастического сна героя (где как будто бы никаких загадок и тайн не фигурирует), и с тем двойственным пониманием заката, с которым мы уже сталкивались. Это не идиллическое обещание блаженной неизменности и не эмблематическое выражение преходящести, обреченности того мира, который знал если не о Боге, то хотя бы о богах. Это некое загадочное пророчество, о котором ничего невозможно сказать, кроме того, что оно еще не сбылось, и которое размыкает время

картины в неопределенное будущее. Правда, уже следующий фрагмент рукописи выглядит как прямая подсказка: «Атеизм – великое сиротство, нет бога, прижиматься... <…> // Если б отняли бога и всех богов. // Обожание человечества вместо бога. // Великая тайна совершилась, явление Христа» [16, 427]. И если принять эту логику, то тайна, скрытая в лорреновском пейзаже, – не уход Бога, а, напротив, Его обетование, ожидание, предчувствие.

Подсказка эта, однако, порождает новые, еще более запутанные проблемы, по отдельности нам отчасти знакомые. Судя по всему, только что приведенный фрагмент нужно рассматривать как набросок антиутопии Версилова, а следовательно, исполнение тайны – это второе, завершающее атеистическую эпоху пришествие Христа. Но в таком случае под вопросом оказывается первое Его явление. Когда герой говорит о несовпадении картины Лоррена и своего сна о ней, он подразумевает не различие между сменяющими друг друга мирами многобожия и единобожия, а то, что Христос каким-то образом присутствует в экфрастическом сновидении посреди идеальных античных декораций. Версилов, а вместе с ним и Достоевский словно не замечают фундаментальной оппозиции язычества и христианства, которая, помимо прочего, была значимым классификатором для литературы и культуры русского XIX века. И на этом расхождения с истиной не заканчиваются: главное несоответствие в том, что в экфрасисе Версилова вообще нет ни намека на Христа. Здесь снова дисперсионный эффект: нечто утверждается вопреки тому, что показано в тексте. В результате первое пришествие Христа лишь объявляется (да и то в подготовительных материалах к роману), а визуализируется второе, которое совершается уже не в языческие, а в атеистические времена и перетягивает на себя читательское внимание. Поэтому если и воспринимать картину Лоррена как живописное подобие четвертой эклоги Вергилия, то предсказывает эта картина у Достоевского фактически не рождение Христа, а сразу второе Его явление. Такой пропуск, такой сдвиг к будущему вызван, очевидно, эсхатологическим стремлением в один шаг, скачком приблизиться к окончательному, последнему событию, исчерпывающему ход истории. Но, как мы уже могли убедиться, преодолеть сериальность не удается: последнее всякий раз оказывается не более чем «как бы последним». И неканонический сценарий второго пришествия, которое совершается не по правилам, с оглядкой не на священные тексты, а на Гейне, только поддерживает это представление.

Одним словом, «лорреновский» экфрасис у Достоевского не позволяет утвердиться в настоящем времени созерцания, увлекая за свои пределы и беспорядочно смешивая времена, но так, что в итоге все-таки вырисовывается магистральная тенденция, нацеленная на будущее, которое непрерывно отступает вперед. Причем такое отступление сопровождается умножением, копированием или, вернее, варьированием (вплоть до инверсии) однажды случившегося, которое не в силах обрести окончательную форму. Как нетрудно заметить, перед нами то же самое отсрочивание будущего, которое мы наблюдали в действии при анализе «гольбейновского» экфрасиса, с тем, однако, отличием, что там будущее, напротив, столь же неуклонно отступало назад. Векторы нейтрализации будущего тут противонаправленные. Знаменательно, что и запускаются соответствующие механизмы (так или иначе) двумя симметричными событиями – воскресением Христа и Его вторым пришествием. И оба раза будущее как бы не рискует приблизиться к чуду, к преображению реальности. Но более общая гипотеза, которая напрашивается в заключение, возвращает нас к тому, с чего мы начали – с обнаружения непосредственной связи между конструкцией пространства и «зависанием» времени, одинаково свойственной полотнам Гольбейна и Лоррена. Так вот, в экфрасисах Достоевского проглядывает подобная же логика, только реализуется она в двух зеркально-противоположных версиях, что возможно напрямую соотнести с полярной геометрией картин. Можно сказать, что при их пересказе клаустрофобное пространство не выпускает будущее из себя, а панорамное пространство впускает его в себя слишком много, не давая ему тем самым найти какое бы то ни было устойчивое обличие. Добавим, что в прозе Достоевского два этих типа пространства (у писателя особо отмеченных) и вообще сопряжены с двумя разными способами отсрочивания будущего. Но, при любом раскладе, в фокусе у Достоевского остается именно эта сдвоенная интенция – тоска по грядущему и страх перед ее утолением, ставящим ложную точку, обращающим грядущее лишь в новое настоящее и отбрасывающим время назад.

3.2. «ПРЕД» И «ПОСТ» В КУЛЬТУРНОМ ВРЕМЕНИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ЭПИГРАФ К РОМАНУ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» НА ФОНЕ ВЕТХО- И НОВОЗАВЕТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

3.2.1. Пророчество как комплексное временно́е образование в контексте библейской интертекстуальности

3.2.1.1. Принцип расширения цитатности

Обнаруженное в предисловии к «Братьям Карамазовым» художественное представление мотивов *тайны*, *чуда* и *авторитета* в их герменевтической семантической перспективе (последний раздел второй главы) позволяет интерпретировать в новом освещении и эпиграф – первый нарративный элемент[1] – романа. К толкованию приведенной там евангельской строки от Иоанна [Ин. 12:24] нами привлекается более полный библейский источник[2]. Мы будем рассматривать новозаветный контекст эпиграфа[3] с учетом его ветхозаветного начала.

[1] См.: *Hatzfeld K. H.* Sensual Holiness : The Paradoxical Collision of Forms in The Brothers Karamazov // A thesis submitted to the College of Liberal Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts in English. California, 2021, P. 23; ср. P. 41–42. Джо Эндрю утверждает, что эпиграф содержит в себе «ключевые нарративные структуры» романа (*Andrew J.* For Men Only? Dostoevskii's Patriarchal Vision in *The Brothers Karamazov* // J. Andrew and R. Reid. Aspects of Dostoevskii. Art, Ethics and Faith. Amsterdam ; New York, 2012. P. 195), а повторение слов эпиграфа в первой главе шестой книги [14, 259] напоминает типологию сюжетных линий как образа Алеши, так и Дмитрия Карамазовых (Ibid. P. 202; ср.: P. 199–200).

[2] Систематическое прослеживание библейских цитат из Евангелия от Иоанна в рамках целого творчества Достоевского см.: *Тихомиров Б. Н.* Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию // Евангелие Ф. М. Достоевского. Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию. Сибирская тетрадь Достоевского / сост. В. Н. Захаров. Тобольск, 2017. С. 494–581.

[3] Важную концептуализацию методики изучения евангельских цитат в творчестве Достоевского см.: *Тихомиров Б. Н.* Задачи и принципы комментирования библейских интертекстов Достоевского // Евангелие Ф. М. Достоевского. Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию. Сибирская тетрадь Достоевского. С. 787–938.

Прежде чем приступить к главному материалу исследования, для иллюстрации механизма цитатного дополнения, сращения и согласованности библейских претекстов приведем следующий пример на основе Послания к Евреям. Одним из способов «дополнения» является приведение в параллелизм текста эпиграфа не только с единственным местом Нового Завета. Создается эквивалентность между цитатой из Евангелия от Иоанна и одной из ключевых идей Послания к Евреям[4]. Она ставит вопрос веры и перерождения в аспекте взаимосвязи настоящего и будущего: как «смерть» зерна порождает будущую жизнь, умножая ее, таким же образом говорится о законе, что он имеет только «тень будущих благ, а не самый образ вещей» [Евр. 10:1]. Соответственно этому интерпретируется вера: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» [Евр. 11:1]. Тема *возникновения видимого из невидимого*, связанная с *верой*, развивается далее: «Верой познаем, что веки устроены словом Божиим, так что из невидимого произошло видимое» [Евр. 11:3] – после этого приводятся ветхозаветные примеры действия веры. В пределах созвучности двух цитат (Евангелие от Иоанна; Послание к Евреям) в «Братьях Карамазовых» образ пшеничного зерна, падшего в землю (на данном фоне: невидимого зерна под землей) и порождающего видимый плод (по ассоциациям: над землей), *привлекается к идее* веры, которая как *невидимая тень «будущих благ» служит залогом «осуществления ожидаемого»*. Уверенность в невидимом приведет к появлению видимого (в определенном смысле это можно понять как «откровение»).

С одной стороны, речь идет о соотношении Старого и Нового Заветов (и ритуалов), как о прошлом и о настоящем (последнее оценивается как будущее с точки зрения прошлого). С другой, и адресат Нового Завета получает поучение, что «не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евр. 13:14). Весь ход мысли ориентируется на утверждение *человеческой*

[4] О возвращении эпиграфа на фоне цитаты из Послания к Евреям (Евр. 10:31) в рассказе Зосимы о своем таинственном посетителе и толкование данного места текста Достоевского в свете мотива мщения см.: *Emerson C.* Zosima's "Mysterious Visitor" : Again Bakhtin on Dostoevsky, and Dostoevsky on Heaven and Hell // *Jackson R. L.* (ed.) A New Word on *The Brothers Karamazov*. Evanston, 2004 P. 155–179; ср.: P. 162.

активности в возникновении, сохранении и усилении веры. Продолжается и осложняется представление противоречия между жертвоприношением по старому закону (см. нужное повторение жертвоприношения каждый год, ведь старый закон «никогда не может сделать совершенными приходящих *с ними*» [Евр. 10:1]) и по новой вере (установленной самим Христом, который «однажды принес Себя в жертву, чтобы подъять грехи многих, во второй раз явится *не для очищения* греха, а для ожидающих Его во спасение» [Евр. 9:28[5]]). Быть «очищены однажды» [Евр. 10:2], однако, было дано только Христу, Который «вчера и сегодня и во веки Тот же» [Евр. 13:8], а человек должен пребывать в поисках и ожидании «будущих благ»[6].

3.2.1.2. Хронотопное осмысление пророчества во взаимосвязи настоящего и будущего

Мысль об упавшем в землю пшеничном зерне, которое должно умереть, чтобы не остаться одному («...а если умрет, то принесет много плода»)[7], составляет часть пророчества Иисуса о собственном прославлении [см.: Ин. 12:24]. О понятии зерна как семени, жизнь которого обусловлена смертью, уже не один раз говорилось в критических исследованиях, посвященных «Братьям Карамазовым»[8]. Благодаря последовательности мотивов в романе рождается смысл, связанный с *родной землей* (метафорично: с *человеческой душой*, в которую как *зерно* вторгается *чувство* или *слово*), откуда берет свое начало идея *духовного роста* и *возникновения нового миропонимания* у литературного персонажа (идея его *перерождения,* воскресения из мертвых[9]). В этом семантическом окружении *зерно* / *чувство* / *слово (учение)* со своими признаками[10] (см., напр., мотив *света* или акт *соприкосновения*, *контакта* между сферами восприятия и понимания опыта и между онтологическими и эпистемологическими сферами, к которым данный опыт относится) имеют свой устойчивый фон концептуализации соотношения *жизни* и *смерти*, а также физического и духовного движения в этих пространствах. Самая прямая связь с эпиграфом в этом плане содержится и развертывается в идейном материале поучений Зосимы по отношению к судьбе Алеши, исповедям Дмитрия Карамазова, особенно в свете шиллеровского элевзинского праздника[11], и поэме Ивана «Великий инквизитор»[12].

Далее обратим внимание не на связь эпиграфа с прозрением главных персонажей, а вчитаемся в тот его библейский контекст и вслед за ним возникающую интертекстуальную системность, которые позволяют увидеть эпиграф так же, как и предисловие, – в перспективе герменевтической проблематизации. В центре такой художественной семантизации стоит осмысление времени, точнее, временных пластов в их взаимоотношениях.

Пророчество о прославлении Иисуса, по сути дела, является Его самоидентификацией, не только предсказанием будущего

---

[5] Курсив в источнике. – *К. К.*

[6] Дальнейшие аспекты проблемы см.: *Cockerill G. L.* The Epistle to the Hebrews. [The New International Commentary on the New Testament.] Grand Rapids, Michigan, Eerdmans, 2012. Напр., P. 197–198.

[7] См.: «Евангельский эпиграф задает пасхальный сюжет романа “Братья Карамазовы”, который становится ключом ко всем двенадцати книгам и роману в целом, превращая роман романов в христианский метароман о человеке и Слове, о России и Христе, о мире и Церкви». *Захаров В. Н.* Достоевский и Евангелие // Евангелие Ф. М. Достоевского. Т. 2: Исследования. Материалы к комментарию. Сибирская тетрадь Достоевского. С. 47.

[8] Не предпринимая попыток перечислить все важные работы, касающиеся названной темы, ограничимся указанием на самое комплексное толкование, принадлежащее Ксане Бланк: *Blank K.* Text and Epigraph. “The Way of the Grain” : Teaching *The Brothers Karamazov* through the Novel’s Epigraph // Martinsen K., Popkin K., Reyfman I. Teaching Nineteenth-Century Russian Literature : Essays in Honour of Robert L. Belknap (Art Rossica). Boston, 2014. P. 67–81.

[9] В работе Бланк упоминаются два варианта зерна и почвы – хороший и плохой: *Blank K.* Op. cit. C. 68.

[10] См.: *Бондаревская О. А.* Эпиграф как ключ к художественному толкованию романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Ключевое слово «Зерно» // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки, 2007. № 4. С. 80–83.

[11] См.: *Кроо К.* Еще раз о тайне *гимна* в романе «Братья Карамазовы». «Элевзинский праздник» – мистерия *гимна* // Достоевский и мировая культура : альманах. СПб. ; М.: 2004. № 20. С. 170–192.

[12] См. о связи соположения тем смерти и жизни в рамках модели трансформационного эпифанического опыта в разных сценах романа в работе: *Connolly J. W.* Dostoevskij’s Guide to Spiritual Epiphany in “The Brothers Karamazov” // Studies in East European Thought. 2007. Vol. 59, No 1/2 (Dostoevskij’s Significance for Philosophy and Theology). P. 53.

жизненного пути, но и его толкованием в абстрактном духовном смысле, т.е. как духовный сюжет. Христово самоопределение вырисовывается в двух направлениях. Во-первых, подчеркивается *непонимание публики*, к которой адресовано пророчество в качестве части полной притчи. В ней происходит противопоставление «любящ[его] душу свою», который готов погубить свою душу, и «...ненавидящ[его] душу свою в мире сем», который «сохранит ее в жизнь вечную» [Ин. 12:25]. «Сей мир» и жизнь вечная метафоризируются как разные онтологические сферы души: кто любит свою душу «в мире сем», губит ее, а кто отказывается от нее здесь, способен сохранить ее вечную жизнь (вечная жизнь, таким образом, зависит от человеческого действия, проявляющегося в его отношении к собственной душе). Транспозиция души в вечное существование (как человеческое *душевное действие*) получает дальнейшее толкование через измененную формулировку: кто служит Иисусу («где Я, там и слуга Мой будет»), «того почтит Отец Мой» [Ин. 12:26]. Иисус стоит между потенциальными Своими «слугами», которым проповедует, и Отцом *Своим* («Отец Мой» [Ин. 12:26]), Который «того почтит», кто отдаст свою душу уже «в мире сем». Этот персонаж останется с Иисусом и получит почтение Отца и в другом мире по принципу «где Я, там и слуга Мой будет» – и тогда, когда Иисус будет уже не «в мире сем» и свершится Его прославление. Но пока Он сообщает о том, что Его собственная душа возмутилась, так как «пришел час прославиться Сыну Человеческому» [Ин. 12:23]. С этим утверждением соотносится вопрос возмущенной Его души: «...что Мне сказать? Отче! избавь Меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел» [Ин. 12:27].

Структура проповеди-притчи выдвигает на передний план посредническую роль Иисуса в трех аспектах. Он стоит в пространстве сего мира, говоря о пространстве вечной жизни, куда можно с Ним вступить через действие человеческой души («где Я, там и слуга Мой будет»). Он стоит на стыке двух миров, которые в художественном тексте Евангелия воплощают два различных хронотопа. Кроме того, Он посредничает между Своими потенциальными слугами и Отцом Своим. Такое посредничество не является простой частью хронотопной медиации (согласно которой вера в Иисуса и через Него в Отца в будущем перенесет верующего в жизнь вечную), так как Иисус

подчеркивает необходимость приобретения веры, пока Он существует здесь, «в мире сем»: «Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света» [Ин. 12: 36]; «...еще на малое время свет есть с вами; ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идет» [Ин. 12:35]. Сей мир и вечная жизнь, таким образом, представляют собою не простую дихотомическую пару, а, наоборот, «сей мир» является источником другого хронотопа, залогом же соединения с вечной жизнью является такой союз с Иисусом «в мире сем», который затем почтит Отец. Сей мир в то же время соотносится с понятием *сей период* внутри хронотопного пространства, который получает обозначение как период, когда «свет с вами», «еще на малое время <…> пока есть свет», т.е. время до момента, когда «придет час». С другой стороны, этот час уже пришел («...пришел час прославиться Сыну Человеческому» [Ин. 12:23]; «…на сей час Я и пришел» [Ин. 12:27]).

Все это значит, что Иисус действительно посредничает в трех хронотопических аспектах: 1) Он стоит на пересечении *сего мира* и пространства *вечной жизни*, которые сопоставляются при помощи двух понятий души; 2) раздваивается само пространство *всего мира*: отделяется та часть верующих (следующих Иисусу), которая видит свет уже здесь, еще до его смерти на кресте; 3) время периода до смерти («малое время», «доколе свет с вами») соотносится со временем «сей час», который уже пришел, но, если иметь в виду самую смерть на кресте, Иисус пока только предсказывает это событие: «...когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе» [Ин. 12:32], а в тексте объясняется, что этими словами Он дает «разуметь, какой смертью Он умрет» [Ин. 12:33]. Таким образом, дихотомия настоящего и будущего многократно оттеняется: акцент получает «сей мир» и «сей час», которые ведут в вечную жизнь[13], если душой понять тот свет, который в Иисусе от Отца Его; но «малое время» и «сей час» рифмуются с часом смерти, который неразделим с прославлением Христа. Тем не менее «сей час»

[13] См., в противоположность, радикальное противопоставление Иваном в главе «Бунт» идей «здесь», «на земле» и «будущая гармония» «в бесконечности», что и мотивирует его вынести решение: «...пока я на земле, я спешу взять свои меры», – поэтому Иван, «пока еще время», спешит «возвратить обратно <…> свой билет на вход» [14, 222–223].

возмущает душу Самого Христа, который не для Себя, а для Своих потенциальных слуг просит Бога прославить Его собственное имя: «Отче! прославь имя Твое». Прославление имени Отца Им Самим также рифмуется с прославлением Христа. Отцовское прославление Богом Своего собственного имени приходит подобно тому, как уже «пришел час прославиться Сыну Человеческому» [Ин. 12:23]: после просьбы к Отцу «Отче! прославь имя Твое» следует сообщение: «Тогда пришел с неба глас». Мысль, что *пришел час* для Иисуса, соотносится с тем, что *пришел глас* по просьбе Иисуса, который этим предупреждает своих слушателей, что появился тот самый момент (сей час) в течении времени, когда *прославление должно реализоваться, т.е. приистечь*.

То, что происходит в плоскости хронотопного понимания времени или в зависимости от его концептуализации – это, по сути дела, сближение настоящего (сей период) и будущего (смерть и воскресение); сего мира и вековечности (человеческого и божественного хронотопов); времен как сей час, который уже пришел, и сей час, в который произойдет прославление Христа; времен прославления Отца и прославления Сына. А с временем будущего прославления Христа в форме Своего Воскресения сливается одновременность прославления слуг, которых, как предсказывает Иисус, Он привлечет к Себе, когда «вознесен» будет «от земли» [Ин. 12:32].

Эпиграф к «Братьям Карамазовым», как видно, взят в качестве фрагмента того полного евангельского контекста пророчества, предсказания, главная семантическая линия которого развертывается вокруг проблемы времени, точнее, вокруг нахождения *действия «сего часа»* (момента, фрагмента в течении времени от настоящего к будущему), когда *событие прославления* может произойти и, главное, интерпретироваться по ходу сближения перетолкованных понятий, заложенных в движении времени *от настоящего к будущему* и *обратно к настоящему*. По ходу толкований часа (который только придет, но, по сути дела, уже пришел) и прославления Иисуса (которое предвещается тем, что «пришел с неба глас» Отца) придается новый оттенок значению того часа и пространства, в которых суждено прославиться «Сыну Человеческому».

3.2.1.3. Осмысление пророчества как текста во взаимосвязи настоящего и прошлого

Иисус является не простым посредником между Отцом и человеком. Своеобразным свойством его посредничества становится то, что такое действие воплощается в текстовой форме. А проблема текстуальности касается не только плана событий в рассказанной евангельской истории, но и его текстовой реализации в Новом Завете.

Пророчество о прославлении – это речевой акт предсказания, с которым, – как было указано выше, – теснейшим образом связано обращение Иисуса к Отцу с просьбой прославить Имя Свое. Просьба выполняется путем артикуляции слова, высказанного в рамках перформативного акта. Пришедший с неба глас говорит: «...и прославил и еще прославлю» [Ин. 12:28]. Голос реализует прославление (как слово-действие), связывая прошлый акт («прославил») с будущим («еще прославлю»). Перед нами интересное явление: речь идет не просто о том, что на стыке двух временных плоскостей появляется настоящее прославление, а данное перформативное слово-действие способно разыгрываться как раз в таком временном промежутке, который связывает прошлое и настоящее, как бы вырезая «сей час» из континуума течения времени от прошлого к будущему. Идея «сей час» связывает прославление Иисуса и акт прославления божественными словами. Произнесение божественных слов мотивировано словесной просьбой Самого Иисуса в настоящем, но такое божественное самопрославление уже случилось ранее и, по утверждению Бога, также случится в будущем. Иисус играет роль посредника между прошлой и будущей речью Отца, которую Он адресует слушателям (публике): «...не для Меня был глас сей, но для народа» [Ин. 12:30].

Очень важным моментом является то, что «глас сей» Отца в «час сей» инициирован Иисусом, в то время как Отец «и прославил и еще прославит» Имя Свое. Это представляет собой ключевой компонент в толковании семантического сближения двух евангельских персонажей, Отца и Сына, а также временных пластов как настоящего и будущего, так и прошлого и будущего (эти пласты приводятся в эквивалентность, в определенную форму уподобления и слития). *Начало слова Отца по инициативе*

Сына имеет выдающееся значение по той причине, что оно изменяет мотивировочный ход в артикуляции слова, прогрессирующей от Отца к Сыну.

Инициатива Иисуса словом в смысле просьбы к Богу прославить Себя собственным словом, таким образом, приобретает сильный семантический акцент, связанный с осмыслением соотношения прошлого и будущего в свете именно *теперешнего момента действия словом, изъятого из временного континуума, путем превращения его в весомый момент произнесения слова.* В этом русле создается соотношение *уже сказанного слова* и еще *предстоящего слова* в гармонии с тем, как изменяется сам субъект – источник речи, точнее, его первичность. Иисус должен действовать согласно Божественному слову, Он поступает по заповеди Отца: «...как заповедал Мне Отец, так *и* творю» [Ин. 14:31]; ср.: «Ибо Я говорил не от Себя; но пославший Меня Отец, Он дал Мне заповедь, что́ сказать и что́ говорить. И я знаю, что *заповедь* Его есть жизнь *вечная*. Итак, что́ Я говорю, говорю, как сказал Мне Отец» [Ин. 12:49–50[14]]. Говорить и творить в духе того и согласно тому, *как сказал* Отец, означает *предшествующее слову Иисуса*, в смысле *пред-слова* по отношению к Иисусову слову (это, по сути дела, *предсказание* в значении *того, что сообщено,* т.е. уже сказано; ср.: з**а***вéт*. общеслав., производное от *zavětiti* «завещать», префикс. образования от *věstiti* «советовать, говорить» – от *vĕ̀tъ*, см. *вече*[15]). То, что уже сказано, соответствует *вечной жизни* [Ин. 12:50], но само *слово* может стать вечным лишь при условии, что оно повторяется. Иисус участвует в создании повторения именно тем, что Он просит Бога вернуться к акту прославления Своего Имени, о чем затем утверждает глас с неба (Отца), что: «…и прославил и еще прославлю».

Творение Иисуса («так и творю») сводится к Его вступлению в такую временную непрерывность, в которой Он Сам становится *инициатором повторения старого слова*. Этим Он не только выступает хранителем живой жизни в форме связывания старых и новых слова (заповедь) и славы Отца, но дает осознать

[14] Курсив наш. – *К. К.*

[15] Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. [Электронный ресурс]. URL: https://lexicography.online/etymology/shansky/%D0%B7/%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%82 (дата обращения: 01.10.2021).

значение настоящего как выделенного момента в преемственности между прошлым и будущим. К прославлению Отца в будущем принадлежит и то, что теперешние слушатели, верующие, будут помнить слова и действия Христа. Разница между непониманием в настоящее время и уразумением в будущем подчеркивается в тексте не один раз – см. комментарий Иисуса при умывании Им ног учеников: «…что́ Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после» [Ин. 13:7].

3.2.1.4. Прошлое как «старое слово» из Ветхого Завета: Книга Исайи

Но в Евангелии в качестве *старого слова* постоянно указываются и соответствующие места Ветхого Завета. В качестве примера можно привести из той же 12-й главы Евангелия от Иоанна, откуда взята цитата для эпиграфа к «Братьям Карамазовым», описание того, как ученики осознают вход Иисуса в Иерусалим [Ин. 12:16] в значении претворения в жизнь предписанного о Нем: «Ученики Его сперва не поняли этого; но когда прославился Иисус, тогда вспомнили, что та́к было о Нем написано, и это сделали Ему» [Ин. 12:16]. Отсылка к Книге пророка Захарии [Зах. 9:9] в данном месте приводится имплицитно, но вполне согласно структурной связи Ветхого и Нового Заветов. Связь между двумя Заветами можно понять в духе теологической герменевтики, предполагающей взаимоотношения двух крупных частей Библии согласно логике появления типов (префигурации, праобразы) и антитипов (их исполнение)[16]. Особенно важным с точки зрения привлечения внимания к самому ветхозаветному прошлому евангельского текста является то, что в контексте безверия слушателей Иисуса возникает и явная ссылка на пророчество Исайи о слепых глазах: «Столько чудес сотворил Он пред ними, и они не веровали в Него, да сбудется слово Исайи пророка: <…>. Потому не могли они веровать, что, *как* еще сказал Исайя, “*Народ сей* ослепил глаза свои и окаменил сердце свое, да не видят глазами, и не уразумеют сердцем, и не

[16] Релевантность метода для текстового анализа см. в общеизвестных книгах Нортопа Фрая: *Frye N.* The Great Code : The Bible and the Literature. Toronto, 1982; *Idem.* Words with Power : Being a Second Study of the Bible and Literature. San Diego, 1990. Хотелось бы подчеркнуть, что эквивалентности в данных рамках интерпретируем как поэтически-семантический, а не теологический принцип порождения смысла.

обратятся, чтобы Я исцелил их". Сие сказал Исайя, когда видел славу Его и говорил о Нем» [Ин. 12:37–41[17]].

Ветхозаветное место ссылки [Ис. 6:9] с его полным контекстом любопытно тем, что там определяется призвание Исайи, который, очистившись одним из серафимов посредством горящего угля («...и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» [Ис. 6:7], ср.: «...я человек с нечистыми устами...» [Ис. 6:5]), может посвятить себя призванию служить посланником Бога после того, как он слышит вопрос Бога: «И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня. И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите – и не уразумеете, и очами смотреть будете – и не увидите» [Ис. 6:8–9]. Структура чередования слов Господа и прославляющих его серафимов и слов Исайи формируют последовательную смысловую линию. Сначала Исайя признается / раскаивается в том, что его уста нечисты: «И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, – и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа» [Ис. 6:5]. Лишь после формулировки самим Исайей такой жалобы совершается очищение его уст серафимом. Подобным образом Господь не от себя посылает Исайю к народу, а сам Исайя предлагает себя в качестве посланника. Вопросы Господа задают загадку в отношении субъекта действия, посредника: «...*кого* Мне послать? и *кто* пойдет для Нас?», на что Исайя добровольно напрашивается выполнить задачу («И я сказал: вот я, пошли меня»). Только в качестве ответной словесной реакции следует Божественное слово с поручением, адресованным Исайе, передать слова Господа. А то, что́ посланник Бога должен передать словами народу, парадоксальным образом связано с тем событием, которое произошло с ним самим.

Речь идет о том, что он видел Господа в храме [Ис. 6:1]. Подробно описывается его визуальный опыт [Ис. 6:2] и то, как он

[17] Курсив в источнике. – *К. К.* В «Тексте Евангелия с пометами Достоевского» отмечено, что в Евангелии от Иоанна стихи 38–40 в 12. гл. «отчеркнуты ногтем слева». Сервер «Евангелие Достоевского» (руководитель проекта: В. Н. Захаров). URL: https://philolog.petrsu.ru/fmdost/Gospel/index.htm (дата обращения: 30.01.2022).

слышит речь окружающих серафимов, прославляющих Бога: «И взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его! И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями» [Ис. 6:3–4]. В результате видения Исайей сцены с Господом и серафимами и слушания / слышания слов прославления Бога он признается в нечистоте своих уст, что и вызывает действие очищения. Исайя, следовательно, становится посланником Бога благодаря тому, что он видел Бога, слышал речь, восхвалением творящую божественную славу, затем сформулировал собственное осудительное слово о себе и народе, а сделал это именно на фоне своего видения. Он выражает свое горе от нечистоты, внушая, что это горе берет свое начало от его видения: «...и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа» [Ис. 6:5]. На этом фоне сообщение, которое Исайя как божественный посланник должен передать народу о его неспособности видеть и слушать, о его глазах и ушах, гармонирует с тематическим ядром описания того события, которое случилось с самим Исайей лично, начиная с собственного видения. Он должен учить народ словами: «…слухом услышите – и не уразумеете, и очами смотреть будете – и не увидите» [Ис. 6:9]. Идея безрезультативности видения и слышания явно противопоставлена результативности действия видения и слышания Исайей. Он может посредничать между Богом и народом именно благодаря тому, что ряд ‘видения (Бога) – слышания (божественного прославления серафимами) – формулировка собственного слова (раскаяние)’, а затем выбор собственного призвания в форме ответа словом берут свое мотивировочное начало не в очищении Исайи горящим углем (действие серафима), а в самом первоначальном видении и слышании им описанной сцены в храме. Чтение полного ряда, в котором чередуются действия очами и устами, дает возможность интерпретировать слова серафима («...вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» [Ис. 6: 7]) как декодировку смысла той семантической линии, которая восходит к изначальному мотивировочному источнику, связанному с опытом Исайи.

Видимое переводится многократно в слово. Во-первых, Господь представляется сидящим «на престоле *высоком* и *превознесенном* и края риз Его наполняли *весь* храм». Топографическая

высота (место престола) соотносится с идеей того «превознесения»[18], которое воплощается в серафимовых словах прославления Господа. Они восхваляют Бога, реализуя его возвеличение в словесной формуле «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!». Превознесение как действие прославления словом выражается тавтологически: троекратно звучит святость; в имени Саваоф подчеркивается *всемогущество*, связанное затем с мотивом *полноты*, тоже выраженной двояко, – относительно земли фигурирует определение «вся», в аспекте предиката тематизируется полнота («полна»). Высокий и превознесенный престол как компонент видения, таким образом, получает соответствие в словесном переводе величия Бога, в прославлении, в котором выделяется мотив *полноты* с его атрибутом *всё (вся)*. При этом *полнота* и *вся* в прославлении составляют непосредственный перевод части описания видения: «…и края риз Его на*полня*ли *весь* храм». В дальнейшем слова о всемогуществе Господа («*вся* земля *полна* славы Его!) – по функции своей: перевод видения в слово не в форме экфрастического описания, как в случае первоначального представления видения (с начала шестой главы), а в перформативном речевом акте, воплощающем семантическую модель славы, – получают новое обозначение, новый, обратный перевод. Это происходит тогда, когда определяется эффект прославления: «И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился куреniями» [Ис. 6:4]. Возвращается мотив верхней позиции, соответствующей высокой духовной ценности, а событие, касающееся «верхов врат», совершается именно «восклицающими гласами», возвеличивающими Господа, что и влечет за собою подобную аудиальной визуальную полноту в храме, на*полни*вшемся куреniями. Этот последний элемент семантического ряда возвращает читателя библейского текста к точке, откуда отправилась вся сюжетная линия взаимных переводов между действиями видения и слышания как микроактами, в которых участвует Исайя (Ис. 9:1–13).

[18] См.: поднимать высоко, давать очень высокую оценку кому-либо, чему-либо; возвеличивать, восхвалять; см. внутреннюю форму слова со смыслом высоты (*Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: https://cyberlan.com.ua/wp-content/uploads/2015/07/Tolkovij-slovarj-russkogo-yazika.pdf (дата обращения: 10.10.2021).

В процессе указанной семантической последовательности наблюдается двойное осмысление субъектов действия. Чередование визуального и аудиального действий рифмуется с постоянной сменой их субъектов. Видение Исайи на событийном уровне изображения, как мы отметили, перевоплощается в слова серафимов, образы которых затем возвращают чтение опять к фигуре Исайи. Он же в роли зрителя переживает новый опыт наполнения храма («куреniями», после того, как «края риз Его наполняли весь храм»); затем чередуются образы Исайи (раскаяние), Господа (вопрос) и вновь Исайи (ответ в виде формулировки призвания посланника), Господа (заповедь), после чего следует диалог между Богом и Исайей. Одновременно, благодаря тому, что в первой части анализируемой шестой главы (Ис. 6:1–4) указанные переходы между видением и слышанием приводятся в пределах видения Исайи (от видения им Господа и серафимов в высоком и превознесенном пространстве до нового видения им высоты «верхов врат»), всё, что происходит, подчеркивает его субъектность. Он как субъект является носителем освоения визуального и слухового опыта и толкования. Действие серафима, совершаемое горящим углем, вступает в параллелизм с действием серафимов, реализованным словом прославления, поэтому адресованное Исайе слово, сообщающее о его очищении, оказывается мотивированным его собственным опытом. В структуре обрамления, которая выдвигает в центр субъектность Исайи, Серафимово слово приобретает значение итогового выражения всего того, что Исайя пережил на разных этапах своего видения. В результате он уже может говорить о собственной нечистоте, ссылаясь на свое вид**е**ние. Как раз с этим новым словом соотносится смысл речи серафима: «…вот это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». Исайя в этом месте опять переводит описание визуального опыта (действие углем) в описание слова («один из Серафимов» затем «и сказал» [Ис. 6:6, 7]). Аналогично, в вид**е**нии Исайи коренится возможность соотнести прославление Господа (Его превознесение «глас[ом] восклицающих») и Его голос, приходящий из верхнего пространства. Сеть эквивалентностей, возникающих благодаря переводам мотивов видения и речи (со сменой субъектов), порождает четкую мотивировочную линию перевоплощения Исайи. Его видение обрамляет

все семантические ходы, которые, следовательно, отмечают его собственный путь. Каждая новая эквивалентность обеспечивает ключ к декодировке его собственного внутреннего процесса. А конец ряда эквивалентностей в шестой главе Книги Исайи содержит его речь. Она в форме персонального повествования рассказывает о его собственной истории в библейском тексте.

Такой абстрактный семантический кульминационный пункт речи составляет новое обрамление ко всей главе, движущейся от видения Исайи в храме до его слова-рассказа о себе в релевантном сегменте Ветхого Завета. Там семантически все относится к его фигуре, и в центре стоит идея его инициативной функции. Инициируется им самим весь сюжетный ход его видения (которое он адресует как бы самому себе), подобно тому, как до прославления Господа сообщается и о серафимах, что «взывали они *друг к другу*», т.е. к самим себе. Прославление в Книге пророка Исайи будет соотноситься с местом из Евангелия от Иоанна, где Бог говорит от Своего Имени, что «и прославил и еще прославлю» [Ин. 12:28]. Этими словами об акте самопрославления, воплощаемыми «с неба глас[ом]», расшифровывается смысл обращения Иисуса к Богу с просьбой: «Отче! прославь имя Твое» [Ин. 12:28].

В указанном месте Евангелия от Иоанна текст напоминает читателю, что и Бог должен обратиться к самому себе в форме автокоммуникации. Контекстом данной идеи является ситуация, в которой Иисус выступает инициатором прославления Бога Своим собственным словом, связывающим прошлое, настоящее и будущее. Этим инициаторством, в форме которого Он отмечает божественную автокоммуникацию, как уже подчеркивалось ранее, Христос приобретает роль посредника (между землей и небом и между временными пластами, следовательно, между разными онтологическими сферами, включая физическую и духовную). Посреднической ролью Иисуса и Исайи создается параллель между двумя фигурами. Оба посредничают в деле собственного перевоплощения (адресуют слово самим себе), что созвучно тому, что они помнят и подтверждают творческую функцию Бога, поэтому могут стать Его посланниками. Не случайно цитируется в Евангелии в контексте безверия («не могли они веровать» [Ин. 12:39]) релевантная часть из Книги пророка Исайи – его слова, когда, по свидетельству Евангелия,

он «видел *славу* Его и говорил о Нем» [Ин. 12:41[19]]. Ветхозаветное место, отождествляемое отсылкой, принадлежит к сообщению Господа о том, что́ Исайя должен сказать грешному народу: «...слухом услышите – и не уразумеете, и очами смотреть будете – и не увидите» [Ис. 6:9–10]. Это есть то заповедальное обращение Господа к Исайе, которое созвучно замыслу пережитого им в области видения и слышания. Как было указано, такой личный опыт как результат (уразумение Исайи) противопоставляется недостатку такого качества в грешном, неверующем народе.

3.2.1.5. Временная онтология значения изображающего и изображаемого слова: вербальность и визуальность

Обнаруженные библейские места, по своим внутренним перекличкам в ходе совместного чтения релевантных частей Ветхого и Нового Завета, вместе составляют претекстуальный фон для интертекстуального толкования эпиграфа к «Братьям Карамазовым» Достоевского. Вернемся к толкованию эпиграфа в свете мотива умершего и умножающегося зерна, метафоризирующего судьбу Христа, свершившуюся самопожертвованием для будущего воскресения Его Самого и верующих в Бога. В этом свете *зерно* метафоризируется как *слово-учение* (новая заповедь) и как *целостный персонаж Христа как зерна* (по словам Достоевского: «образ Христа»[20]), как его личностное начало, из которого вырастает новая, вечная жизнь, новая вера, интерпретируемые в Новом Завете. Данный семантический пласт, в то же время, обогащается именно в сети тех смысловых взаимоотношений, которые были указаны выше. Они выдвигают в доминанту другое, дополняющее толкование, в центре которого стоит семантизация *слова – славы*, включающая в себя следующие моменты: проблему *инициации, посредничества, повторения, перевода (переформулировки, обновляющего толкования) слова.* Эти вопросы вставлены в узкий контекст *онтологии времени*, в соотношение прошлого, настоящего и будущего

[19] Курсив наш. – *К. К.*

[20] Ср.: «А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» [11, 192]. См. об этом: *Баршт К. А.* О внутренней «почве» Ф. М. Достоевского. К проблеме типологии героев писателя // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных Старорусских чтений. Великий Новгород, 2006. С. 24.

в разных измерениях. Пророчество осмысляется не просто с точки зрения объекта предречения, а толкуется прежде всего как воплощение ретро-проспективной перспективы (воспоминание в более поздний временной период того, как в прошлом было представлено осуществление чего-либо в будущем). Такая перспектива привлекает внимание к самому факту повторения слов, к соотношению предсказания и сказания с временной точки зрения настоящего. В настоящем данная связь осознается и толкуется в согласованности в ней предварительного и настоящего слова (пред-слова и слова). В этой перспективе можно интерпретировать слово, направленное на будущее при осознании того, что данное настоящее слово также будет подвергаться толкованию в будущем (когда оно вспоминается, создавая ретро-проспективную точку зрения). Тема *предсказания* и пророчества, следовательно, сама по себе включает в себя идею динамического процессуального развертывания смысла слова, *онтологию значения слова во времени*. В библейском тексте пророчество затрагивает двойную кодировку смысла слова: в аспектах *изображенного и изображающего слова*. Под первым подразумевается слово, которое приобретает значение в сюжете как действии, связанном с изображенным героем, см. высказывание слова как элемента событийного мира. Изображающее слово, со своей стороны, получает толкование не с точки зрения его содержания, т.е. в референциальном отношении (имея в виду, что Иисус говорит *о том, что* зерно умножается, или Господь выбирает посланником Исайю, объясняя ему, *что́* нужно передать в качестве поучения грешному народу, – референт слова тогда появляется или с прямым, или с метафорическим значением). Изображающее слово интерпретируется с точки зрения его изображающих, обозначающих, сигнализирующих качеств. К таким чертам принадлежит оцениваемость слова как речевого акта, вставленного в ряд параллельных семантических контекстов акта высказывания.

Для примера приведем характеристику появления притчи Иисуса о пшеничном зерне в качестве речевого акта. Он возникает в контексте мотива *славы*, в момент просьбы к Иисусу: после того, как еллины «просили его (Филиппа. – *К. К.*), говоря: господин! нам хочется видеть Иисуса» [Ин. 12:21], и «Филипп идет и говорит *о том* Андрею; и потом Андрей и Филипп ска-

зывают *о том* Иисусу» [Ин. 12:22[21]], «Иисус же сказал им в ответ: пришел час прославиться Сыну Человеческому» [Ин. 2:23]. Таким образом, речевой акт характеризуется своей контекстуализированностью в ряде параллелизмов, создающих следующую последовательность: еллины хотят видеть Иисуса, просьба к Филиппу → Филипп передает данное желание Андрею (этим он включается в круг субъектов желания) → Андрей и Филипп вместе формулируют просьбу к Иисусу относительно желания видеть Его (круг желающих расширяется до собирательности еллинов, Андрея и Филиппа). Слова Иисуса, таким образом, в ситуации возникновения данного речевого акта оказываются выполнением просьбы, касающейся возможности (у)видеть Его. Происходит семантический перевод *видение → слово* со смысловой включенностью *видения в словах*. Следовательно, когда в ответ Иисус говорит о том, что «пришел час прославиться Сыну Человеческому», то прославление понимается как *видеть в слове образ славы*. Такая мысль будет, конечно, соотноситься с самим объектом речи (референтность) о пшеничном зерне, оттеняя значение *зерна* как *начало* творения, умножения, – и этим метафорически усиливается сам референт речи (метафорическое значение интенсифицируется). Однако происходит и другое. Данным контекстом (см. указанные семантические элементы возникновения самого речевого акта) *слово* получает семантизацию с точки зрения его изображающих черт. Они сводятся к тому, что осмысляется место слова в ряду переходов, воплощающих *смену субъектов слова* (еллины → Филипп → Андрей → Филипп и Андрей → Иисус). Осмысляется и функция слова в ходе чередования *актов видения и речи* (это мы называем семантическими переводами) – см.: прогрессирующая *речь о том, что* хотят *видеть* Иисуса → Иисус *говорит образно / картинно* → Иисус инициирует *слово* Бога → Он *предсказывает «картиной»* Своего вознесения с земли Собственное Воскресение [Ин. 12:32].

Систематическое приведение характеристик слова в аспекте его изображающей функции, с одной стороны, не может создаваться без материи событийного действия. С другой, возможность семантизации слова в данном направлении (проблематика слова как изображающего, моделирующего, означающего) одновременно соотносится с его референтностью (план изобра-

[21] Курсивы в источнике. – *К. К.*

жаемого, означаемого), так как постоянно повышается степень метафоричности. Доказательством этому может служить то, что при чтении данного места евангельского текста усиливается осознание: в притче о пшеничном зерне действительно говорится об Иисусовом *слове* (*зерно : слово* поучения, которое должно падать в землю : сердца настоящих и потенциальных верующих). В то же время комплексное выражение *безверия* (см. весь событийный контекст стремления увидеть Иисуса как настоящего человека, посланника Бога) соотносит мотив *видения* / *зрения* с тем *пониманием*, которое означает приобретение веры. Именно в этот семантический пункт интегрируется отсылка к Книге пророка Исайи: «*Народ сей* ослепил глаза свои и окаменил сердце свое, да не видят глазами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтоб Я исцелил их» [Ин. 12:40[22]]. Все это цитируется в Евангелии таким образом, что слова Исайи ставятся именно в смысловое окружение *славы*, точнее, *видения славы*: «Сие сказал Исайя, когда *видел* славу Его *и говорил о* Нем» [Ин. 12:41[23]]. Это наглядно показывает, что мотив видения как родственный мотиву уразумения (см. особенно уразумение сердцем) составляет семантическую линию *безверия* и *приобретения* веры, рифмуясь с основным замыслом притчи о пшеничном зерне, которую Иисус рассказывает, потому что «столько чудес сотворил Он пред ними, и они не веровали в Него» [Ин. 12:37]. Событийная мотивировка связывания притчи о пшеничном зерне и отсылки к Книге пророка Исайи, таким образом, действительно коренится в том мотиве видения, который неотрывен от действия, воплощаемого в жизненной истории Христа: Он уже явил много чудес народу («пред ними», т.е. на его глазах «сотворив» эти чудеса), а толпа все же осталась скептичной. После сотворения чудес, послуживших доказательством для глаз, Иисус должен превратить их опять в слово, и в самом слове сохранить визуальное изображение.

На уровне микросюжета это также разыгрывается в описании торжественного входа Господня в Иерусалим, в процессе чередований (взаимных переводов) визуального и словесного опыта. Идя навстречу Иисусу, Ему восклицают осанну, восхваляя (прославляя) Его словами «благословен Грядущий во

[22] Курсив в источнике. – *К. К.*

[23] Курсив наш. – *К. К.*

имя Господне, Царь Израилев!» [Ин. 12:13], а когда видят Его, сидящего на осле, «как написано» [Ин. 12:14], ученики все же не понимают в данный момент зрелище и те слова, которые помнит евангелист в форме отсылки к месту Книги Захарии, предрекающему данное событие, – ср. [Зах. 9:9]: «...се, Царь твой грядет» [Ин. 12:15]. В то же время предсказывается для будущего, что «когда прославился Иисус, тогда вспомнили, что та́к было о Нем написано, и это сделали Ему» [Ин. 12:16]. В рамках семантических переходов от видения к слову и обратно выделяется также идея чередования разнообразных форм появления слова, принадлежащих не только к разным временным пластам, но и к различным текстам. Здесь имеется ссылка на более поздний этап развертывания самого Евангелия и на одно из его претекстуальных мест в Книге пророка Захарии, а также на более ранний рассказ о чудотворении Иисуса, ведь «потому и встретил Его народ, ибо слышал, что Он сотворил это чудо» ([Ин. 12:18]; см. в Ин. 12:17 о свидетельствовании народом, бывшим «с Ним *прежде*», воскрешения Лазаря[24]).

Следовательно, если, с одной стороны, мотив *слово* заложен в событийном мире, то, с другой стороны, можно утверждать, что приведение характерных черт, изображающих, означающих свойств слова (второй код из двойной кодировки мотива) выделяет само означаемое *слово* (слово как значение со своим референтным содержанием, как вера, слава и т.д.). Мы отделили друг от друга два типа кодировки по той причине, что рядом с указанной функцией семантизации *слова* в перспективе его означающих / моделирующих свойств выделяются такие его атрибуты, как *посредническая функция слова между субъектами речи* и его *переводческая натура* по ходу повторов. Эти аспекты несут информацию не только о том, *что́* говорится словом (его референт), а семантизируют слово и в другом направлении: осмысляется мотив *слово* в контексте сюжетосложения и в перспективе построения текста в целом, а также в его метапоэтическом определении.

3.2.1.6. Библейская интертекстуальность как семантический и семиотический перевод: от пред-слова к пост-слову

Интертекстуальная связь тех частей Евангелия от Иоанна и Книги пророка Исайи, которые подробно подвергались изуче-

[24] Курсив в источнике. – *К. К.*

нию выше, раскрывает ход чередования двусторонних семиотических переводческих процессов осмысления *видения* и *слова* (см. создание визуальной модели речевого означивания внутри художественного текста). Такой ход обеспечивает динамику самого библейского дискурса, который все точнее и точнее объясняет семантическую природу своих мотивов и художественную логику их развертывания, доводя абстрактное смыслоопределение до понятия *текста* как художественного произведения. Мотивы дискурса получают последовательные переформулировки, а на самом высоком уровне семантической абстракции появляется понятие художественного текста Библии, к которому – с метапоэтической отвлеченностью – относятся те же мотивные варианты и атрибуты *слова* и *славы* в плане авторефлексивности.

Разные ходы микропереводов, как мы могли в этом убедиться, в то же время обращают внимание и на смены субъектов слова / речи (см., помимо прочего, такую разновидность семантической последовательности, как 'Исайя → серафим → Бог → Исайя →…', а в рамках интертекстуального продолжения внутри Библии: 'Иисус → Бог → Иисус →…'). Смены субъектности ставят в центр вопрос *инициации* и *продолжения* и проблему *посредничества*, а тем самым особенный акцент получает проблема субъекта творения, подводя к модели самотворения. Когда в изучаемом месте Евангелия при представлении собственной славы («пришел час прославиться Сыну Человеческому» [Ин. 12:23] – рамка для открытия притчи о пшеничном зерне) Иисус инициирует прославление Бога Им Самим (рамка закрытия притчи), а затем самопрославление Бога сохраняет в себе память о прошлом начале такого действия и его будущих повторах, то многократно кодируется вопрос *первенства* и *посредничества.* Слово Отца безусловно должно быть *первым* и *первоначальным*, однако, без посредничества Иисуса память о таком первенстве может легко потеряться. То же самое подчеркивается и в параллельном месте в Книге Исайи. Как серафимы, так и сам Исайя, со своей активностью многократных переводов слова в другие представления в виде визуальной его модели, активно участвуют в творении памяти божественной сущности, а без такого посредничества Исайя не мог бы выполнить роль посланника Господа. Соотношение *первого / первоначального / изначального слова* и *продолжения слова* в форме *вторичного его*

появления определяется во временном континууме постоянной реляционности *пред-слова* и *пост-слова*, в которой второе приобретает свой смысл лишь в рамках *памяти*. *Память слова* как *память текста* в контексте переводов разъясняет вторичное слово как *слово интерпретации*, которое обеспечивает *новое толкование* в *новой форме*, т.е. обновленную интерпретацию. Такие постоянные обновления предыдущих слов обеспечивают континуум, вырисовывающий как путь Иисуса в Евангелии, так и процессы смыслопорождения в евангельском тексте, а также смысл перехода от Старого Завета к Новому Завету.

3.2.2. *Умножение* единичности как духовная интегративность: акт человеческого, божественного и текстового сотворения как культурно-временное единство «пред» и «пост»

Более полное значение эпиграфа к «Братьям Карамазовым» обнаруживается, если обратим внимание на две важные и сливающиеся воедино семантические системности, в которые вступают процитированные в романе Достоевского строки [12, 24] в своем изначальном евангельском контексте. Первая очерчивается в развертывании мотивов *единичности* и *множества* (*умножения*); вторая заложена в замысле *взаимоинтегративности*.

Начнем со смыслового образования, явно принадлежащего к системности определенных повторов, – это *умирающая единичность* (пшеничное зерно умрет), *способная породить множество* (зерно принесет много плода). Первый повтор наделяет тематическим уточнением аллегорическую речь: «И когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе» [12, 32]. Евангельская наррация эксплицитно расшифровывает смысл конкретизации темы: «Сие говорил Он, давая разуметь, какою смертью Он умрет» [12, 33]. Смерть Христа как умирающего зерна, благодаря которой *единичный* персонаж (один) привлекает к Себе *всех* (множество), придает особенное значение идее *умножения*, включая в нее движение от *единицы* к *собирательности*. Тем самым вырисовывается новая форма связи евангельского эпиграфа с темой, выдвинутой в предисловии, а затем в целостном романе, через смысловой комплекс *объединения vs. разъединения (отъединения).* Следующее фигурирование умножения в данной семантической линии раскрывает сущность учения и роли Учите-

ля-Господа, призвание Которого – дать пример тому, что может быть реализовано в будущем многими другими: «Итак, если Я, Господь и Учитель, умыл ноги вам, то и вы должны умывать ноги друг другу; Ибо Я дал Вам пример, чтобы вы делали то же, что Я сделал вам» [13, 14–15]. Основной замысел слов Иисуса – как это выясняется в продолжении его объяснения – не ограничивается идеей мультиплицирования действия (единичное действие в результате следования примеру умножается, распространяясь и на других). Такой замысел неразрывен с проблемой единства объединенного коллектива (множество), т.е. духовной собирательности и отъединения от такой возможности соединения. Во-первых, Иисус предупреждает: «Не о всех вас говорю: Я знаю, которых избрал. Но да сбудется Писание "ядущий со Мною хлеб поднял на Меня пяту свою"» [13, 18].

Отсюда берет свое начало в данной евангельской части предсказание Иисуса о предательстве и об отречении Петра. В своей целостности 12-я, 13-я и 14-я главы развертываются с сильным сосредоточением на теме реляций субъектов как единичностей друг к другу и к духовной целостности. Тема развивается как с положительной оценкой (объединение), так и с отрицательной (разъединение), а такая парность постоянно динамизирует осмысление соотношения единичного персонажа со всеми, что и составляет главную идею изначальной метафоры пшеничного зерна, которое способно порождать множество плода. В направлении семантизации парности достаточно вспомнить определение фигуры Петра, который сначала напрашивается идти за Иисусом уже в данную минуту: «Господи! почему я не могу идти за Тобою теперь? я душу свою положу за Тебя» [13, 37]. На такие слова Иисус отвечает, акцентируя путем повтора утверждения его амбивалентность. Он указывает на аномалию в возможности его реализации: «...душу твою за Меня положишь?» – затем следует предсказание об отречении, к тому же с идеей времени: «...не пропоет петух, как отречешься от Меня трижды» [13, 38]. Объединение (единство собирательности) и разъединение, таким образом, контекстуализируются и проблемой времени, самой его онтологией, течением, которое необходимо отделяет друг от друга разные моменты во временном континууме, разрывая их слитность. Такая идея *пред–пост* приводится опять с положительной и отрицательной оценкой.

Иисус говорит Петру, которому предстоит до пения петуха трижды предать Его: «...куда Я иду, ты не можешь теперь за Мною идти, а после пойдешь за Мною» [13, 36].

Тема духовного единства избранников и отъединения от него (или отсутствия вступления в союз, см. неверующую часть народа) стоит не сама по себе, а сочетается с темой объединения в смысле причастности друг к другу как Иисуса и учеников, так и верующих и Иисуса, но прежде всего Бога и Иисуса. Самая лаконичная тематизация такого союза, основывающаяся на идее интеграции, вырисовывается в афоризме «Я в Отце и Отец во Мне» [14, 11]. Иисус стремится расширить интеграцию между ним самим и верующими через посланника (посредника), которым является и Он Сам: «...принимающий того, кого Я пошлю, Меня принимает; а принимающий Меня принимает Пославшего Меня» [13, 20]. К этому принципу восходит и сущность примера, заложенного в действии умывания ног: «...если не умою тебя, не имеешь части со Мною» [13, 10].

Быть взаимноинтегральной частью другого (взаимная инклюзивность) – вот содержание примера, который дает Иисус, мотивируя размножение, приводящее к трансформации онтологического *статуса единичного в контексте интегрального объединения частностей в действии собирательности.* Все это семантически проецируется на понятие *любви*: «Заповедь новую даю вам, да любите друг друга: как Я возлюбил вас, *так* и вы да любите друг друга; По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою» [13, 34–35] (курсив в источнике). Любовь между учениками как частями коллектива является имитативной моделью любви Иисуса к Своим последователям, с одной стороны, а с другой, – их любовь к Нему вызывает любовь Отца («...кто любит Меня, тот возлюблен будет Отцом Моим, и Я возлюблю его и явлюсь ему Сам» [14, 21]), подобно тому как и прославление (слава) толкуется в рамках взаимных проекций: «...ныне прославляется Сын Человеческий, и Бог прославился в Нем; Если Бог прославился в Нем, то и Бог прославит Его в Себе, и вскоре прославит Его» [14, 21]. Если говорить о роли субъекта действия, то во взаимнопроецированных цепочках приобретения любви и славы в этом отношении также нельзя упускать из виду как Самого Иисуса, так и человека, действие которых вызывает ответное действие Бога.

Мысль интегративности (*взаимность одного в другом, осмысляемая в плане динамики внутренних и внешних действий*) означает вторую линию семантической системности, в которую встраивается в Евангелии аллегория о пшеничном зерне. Ее развертыванию содействует возникшая параллель с данной аллегорией в форме другой притчи об истинной виноградной лозе [гл. 15]. Здесь Иисус отождествляется с истинной виноградной лозой, Отец – с Виноградарем, а ученики – с ветвями на лозе. Текст сплетает упомянутые выше две семантические линии: идею взаимной интеграции с постановкой проблемы объединения и разъединения и тематизацию умножения. Главное тезисное предложение заложено в побуждении, которое сопровождается объяснением: «Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе, так и вы, если не будете во Мне» [15, 4]. Именно от имени идеального объединения *вы во Мне, и Я в вас* требуется и разъединение со всеми ветвями, которые не приносят плода, их следует *отсечь*, а плодоносящие ветви – очистить. Очищение приобретает смысл получить учение Иисуса («Вы уже очищены через слово, которое Я проповедовал вам» [15, 3]; в этом духе говорит Иисус при умывании ног учеников, что «омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь; и вы чисты, но не все» [13, 5]). Те, кто не проходит истинный процесс очищения, не способны быть в Иисусе, через извергание («извергнется вон» [15, 6]) подводятся к отрицательному типу объединения: «...такие *ветви* собирают и бросают в огонь, и они сгорают» [15, 6]. Объединение через Христово слово с результатом *вы во Мне* благодаря тому, что «слова Мои в вас пребудут» [15, 7], делает возможным умножение плодов учеников как духовную интеракцию, когда не только Иисус действует, а ученики также активно действуют тем, что вступают в единство с Ним. *Вы во мне* может исполниться не односторонней инициацией Иисуса, а в симбиозе Его деяния и деяния учеников, которые принимают Его учение. Извергание (отсечение) недействующих ветвей в притче лишь имитативно отражает, т.е. эксплицитно декодирует суть отсутствия их деяния, препятствующего исполнению взаимной духовной интеграции. Именно в интеграции заложено плодоношение и сам плод. Точнее: умножение плода означает и оценивает сам процесс творения. Согласно этой ло-

гике, в данной притче аргументация доводится до идеи самого полного единства Отца, Иисуса и учеников: «Тем прославится Отец Мой, если вы принесете много плода и будете Моими учениками» [15, 8].

Размножение плода, таким образом, проецируется на такую тройную секвенцию действия, где посредническая роль Иисуса не истощается перенятием на себя инициации слова, изначально принадлежащего Отцу («Слова, которые говорю Я вам, говорю не от Себя; Отец, пребывающий во Мне, Он творит дела» [14, 10]). Сначала Иисус должен интериоризировать слова Отца, а затем мотивировать учеников на повторение такой интериоризации через свое собственное учение. Без ответной реакции не существовало бы секвенции, в которой очередной этап представляет взаимность инициации и ее принятия, т.е. взаимность слов и деяния *Иисуса*, *учеников* и *Отца*. Третий этап семантического ряда определяется принесением самими ветвями / учениками множества плодов, что и включает в себя перспективу и потенциал на будущее (*ученики и духовное потомство*). Размножение, таким образом, приобретает свое значение в качестве повторения (умножения) образа духовного объединения путем взаимной интеграции[25]. Повторение-ум-

[25] Такая интеграция, следовательно, в духовном сюжете Евангелия означает совместное спиритуальное действие, в котором все участники имеют активную роль. С этой точки зрения следует вернуться и к упомянутому выше Посланию к Евреям и звучащей там идее противопоставления новой и старой веры по линии понятий *«однажды к концу веков»* / *«навсегда»* (устойчивая вековечность) vs. «многократно» / «каждогодно» (частотность как динамический ряд повторений). Если первосвященник «входит во святилище каждогодно с чужою кровью» [9, 25], Христос «одним приношением навсегда сделал совершенными освящаемых» [10, 14]; «Он же однажды, к концу веков, явился для уничтожения греха жертвою Своей» [9, 26]. Об этом детально см.: *Cockerill G. L.* The Epistle to the Hebrews. [The New International Commentary on the New Testament.] Grand Rapids, Michigan, 2012. e.g. P. 197–198.) Библейский интертекстуальный праксис подчеркивает своеобразное перетолкование смысла названного противопоставления. Нити библейских интертекстуальных ссылок и ассоциаций на фоне широкого контекста эпиграфа, как было подробно рассмотрено, ведут, с одной стороны, к проблематике перерождения Исайи, который создает свой личный союз с Богом и становится посредником, т.е. интегрирующей силой между Ним и народом. С другой стороны, тот же расширенный контекст притчи о пшеничном зерне в самом Евангелии от

ножение, само собой разумеется, может развертываться лишь в течении времени, связывая прошлое (пред), настоящее и будущее (пост). Но главное, такой ход размножает сам образ интегративности (*я в нем – он во мне*), который оценивается как прославление Отца, а затем Иисуса. Это разъясняет, как могут семантически сблизиться прошлое, настоящее и будущее, и как возможно то, что «наступает время, и настало уже» [5, 25; ср. 4, 23]. А повторения образа взаимоинтегрирующего объединения по своему содержанию сводятся к идее размножения *славы*, *любви* и *радости*[26]. Размножение в конечном итоге означает *полноту* в смысле свершения и ис*полн*ения: «Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет и радость ваша будет совершенна» [15, 11].

Критерием и гарантией «размножения плода», в то же время, по свидетельству смыслопорождающих процессов, которые коренятся в художественном осмыслении Достоевским временной онтологии «пред» и «пост» в области жизненного и культурного (текстового) опыта, можно считать то явное свойство культурной памяти, что она способна создавать все новые и новые формы взаимоинтегративности литературных и библейских текстовых материалов. Предисловие в «Братьях Карамазовых» четко ставит статус романа Достоевского в литературно-культурном континууме, создавая перспективы «пред»- и «пост»-существования произведения. А интертекстуальный праксис эпиграфа к «Братьям Карамазовым» мотивирует интерпретатора учесть и *поэтику* связности и внутренней процессуальности библейских текстов, интегрированных в художественный смысловой мир романа. Благодаря сложной онтологизации времени в эпиграфе и предисловии к «Братьям Карамазовым» в конечном итоге пишется художническое завещание и пророчество для рецепции и понимания будущими читателями творчества Достоевского, великого мастера, единичного участника-посредника в динамике общелитературной культуры как целого.

Иоанна выделяет новый завет Христа с Богом, который неотделим от Его интегративной роли в объединении Бога, Его Самого и верующих, в совместном активном спиритуальном действии (приобретения и сохранения) веры. В данную интертекстуальную эквивалентность встраивается и широкий контекст процитированного в «Братьях Карамазовых» отрывка из Послания к Евреям. Благодаря интертекстуальной синтагматике (семантическому упорядочению, заложенному в соположении) представленных трех библейских сюжетных линий в Послании к Евреям также становится заметной идея спиритуального содействия при сотворении Божественного в человеке. Творение веры и содействие Бога с человеком в его спиритуальности, согласно логике обнаруживаемой в «Братьях Карамазовых» тройной сюжетной формулировки, не могут быть прочными за счет одного акта. Человек должен вновь и вновь заключать свой личный завет с Богом. Замысел процессуальности разовых актов такого действия составляет заметную смысловую установку в последнем романе Достоевского. Старые и новые заветы, таким образом, становятся антропологическими и культурными универсалиями, одновременно характеризуя вековечные человеческие аспирации и культурные – мифологические, сакральные, литературные – тексты, свидетельствующие о них. *Вековечность* толкуется в своем процессуальном развертывании, в котором разные временные слои и пласты взаимоинтегрируются, одновременно отделяясь друг от друга и связываясь в онтолигической инклюзивности «пред» и «пост».

[26] Не подлежит сомнению, что данный круг мыслей тесно связан с шиллеровской проблематикой радости, как это трактуется в интертекстуальной поэтике «Братьев Карамазовых». В этом ракурсе осмысление радости (ее творения и, так сказать, сеяния в мир) приводится в контекст мифологической сюжетной схемы грехопадения и перерождения, что подразумевает онтологическую проблему времени в его протекании от начала к концу. Инициация понимается как вопрос начала перерождения индивида и человеческого и божественного родов («Элевзинский праздник»), но до такой же степени она представлена и как вопрос *начала дискурса* о перерождении в его временной плоскости. Митя Карамазов говорит: «Я хотел бы начать… мою исповедь… гимном к радости Шиллера An die Freude!» [14, 98], тем не менее, он начинает свой гимн ссылкой на элевзинскую мистерию инициации. См.: *Кроо К.* Указ. соч. С. 170–192. «Пред» и «пост» и здесь сменяются, а в итоге синтезируются, воплощаясь в кайросе в смысле существенного, эссенциального времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вместо формулировки непосредственных итогов, вытекающих из настоящего исследования, вернемся к его названию, в котором вопрос о порождении и превращении смыслов в творчестве Достоевского ставится в контекст семиотики. Такой контекст на деле заключает в себе куда более живую и значительную силу семиотического вдохновения, необходимого для интерпретации поэтики Достоевского, чем это может показаться, если слишком буквально воспринимать слово «заметки» в подзаголовке монографии. Ограничимся лишь указанием на четыре взаимосвязанные глобальные семиотические проблемы, толкование которых пронизывает многие разделы книги, сгруппированные в главах «Вокруг идей неопределенности и двойничества», «Вокруг идеи целого: часть – середина, единство – асимметрия» и «Вокруг идеи времени». Содержание книги действительно развертывается «вокруг» изложенных по отдельности, но явно перекликающихся идей и категорий. И такие переклички, переплетение и варьирование одних и тех же центральных и добавочных тем – двойничества, определенности и неопределенности, части и целого, времени и т.д. в свете их функций в текстах – побуждают задуматься о некоторых более общих, магистральных семиотических проблемах, на которые выводят предложенные в монографии конкретные толкования произведений Достоевского. Эти магистральные проблемы связаны с интерпретацией 1) *порождения художественного смысла*, логики и форм семиотизации, исследованных в перспективе уяснения 2) *семантической идентичности* с учетом

3) *текстовой динамики* (vs. *статики*) и 4) *креативной открытости* (vs. *закрытости*).

На первый взгляд, такие исследовательские установки могут показаться слишком общими. Тем не менее, именно слитность и совмещение означенных семиотических аспектов как в художественной реальности, в поэтике Достоевского, так и в литературоведческой интерпретации особенностей этой поэтики позволяют увидеть дальнейшие специфические черты художественного мышления Достоевского.

Текстовая динамика литературного смыслопорождения в характерных формах семантических конкретизаций в открытой, динамической семиотической системе – вот интересовавшая нас констелляция. Этот сложносоставленный объект изучения включает формы фиксации значения и его дестабилизации, реализуемые в ходе развертывания текста; механизмы конструкции и деконструкции; рекуррентную и трансформационную (транспозиционную) динамику; соотношение событийного сюжетосложения и экфрастической наррации; многоаспектные явления дисперсивности и сюръекции, которые можно интерпретировать и в рамках, и вне структур эквивалентностей. Дестабилизация, размывание прочной сочетаемости означающих и означаемых, амбивалентности и виды семантической дискредитации, взаимосвязь утверждения и отрицания, как и оксюморонность смысловых реляций в каждую минуту развертывания текста расшатывают статичную устойчивость значения, воплощенного в мотивах, в предметном мире, в актантной модели поведения литературных персонажей, в метонимических, омонимических, символических и иных риторических конструкциях. Акты семантического определения, семиотической идентификации и их устранение, модификация, транспозиция вырисовываются на разных этапах порождения смысла и таким образом включаются в процессуальную эволюцию семиозиса, в текстовую динамику в ее не просто логической, но временной развертке.

Не случайно явление дестабилизации затрагивает саму концептуализацию времени как в плане изображающего слова, так и изображенных событий. Об изображающем нарративном слове может выясниться, что оно не раскрывает, а вуалирует прошлое, подобно тому как пророчеству (в том

числе экфрастическому), а шире – формам репрезентации будущего свойственны размытость и ненадежность. Опорные пункты, устойчивые, неизменные ориентиры отсутствуют и в самой онтологической модели времени, и в художественном слове, создающем эту модель. Прошлое, настоящее и будущее могут перекликаться, совпадать и терять свой индивидуальный облик, и в этом смысле эти временные пласты становятся конфликтными, лишаясь своей идентичности, различимости. Они поддаются стремлению слиться, нейтрализоваться, утратить свою онтологическую специфику и втягиваются в процесс бесконечного возвращения и повторения. Соответственно, могут меняться местами начало и конец. Со всем этим соотносится, помимо прочего, общефилософская и семиотическая постановка вопросов о первичности, вторичности, посредничестве, которые не раз затрагивают авторы книги. Наглядными примерами того, как проблематизация времени, чреватая нарративными аномалиями (к примеру, отсутствием точных сведений о прошлом и будущем), проецируется и на художественную авторефлексивность, могут служить как роман «Идиот», так и «Братья Карамазовы». Дилемма первичности или вторичности многократно интерпретируется в книге в связи с толкованием двойничества, а также в контексте анализа «дурной бесконечности» аргументации в «Записках из подполья».

Художественный мир Достоевского соединяет два основных способа семантизации. Как мы уже сказали, значения семем (семантем), мотивов, характерологических черт, сюжетных линий и диспозиций последовательно попадают в поле действия нейтрализации / дестабилизации / дисперсивности и т.д., создающих эффект размывания всякой структурной определенности. Но одновременно те же самые механизмы на другом уровне участвуют в семиотическом упорядочивании текста и в этом своем качестве интерпретируются самим текстом. Работа дестабилизации повторяется макроциклично, в многочисленных формах эквивалентностей, в разных смысловых планах. Тем самым обеспечивается смысловое развертывание текста, та линеарность порождения смысла, благодаря которой механизмы дестабилизации, деконструкции, дисперсии и т.д. оказываются операторами процессуальной текстовой динамики, наделенной чертой открытости. Открытость состоит не в отсутствии охватывающего целостное художественное произведение поэтического замысла и не в неуловимости семантического мира автора, а в том, что в этом мире заложен неисчерпаемый потенциал создания новых смыслов. Дестабилизация, таким образом, не снимает, не аннулирует значение, а обеспечивает разнообразные возможности транспозиций (эквивалентностей мотивов, переходов на другой – в том числе авторефлексивный – текстовый уровень и т.д.), которые обусловливают линеарные трансформации, обновление смыслов в постоянно обогащающейся многоплановой семиотической системе.

Именно поэтому одним из стержневых объектов изучения в монографии оказалось двойничество, которое понимается не только в узком, но и в широком смысле – как система амбивалентностей, в которой неоднозначность возникает как по линии тождества и дифференциации, так и по линии части и целого. Двойничество служит таким смысловым комплексом, который предполагает удвоение аспектов его интерпретации. Все элементы, участвующие в образовании и функционировании двойничества как особого семиозиса, могут рассматриваться по любой их двух указанных линий и в любом из двух направлений: от идеи *другого* к идее *того же* и / или наоборот; от интенции *видеть двойственное в одном* к интенции *видеть единство в двойственном* и / или наоборот. Иными словами, двойничество как сложное семантическое образование включает в себя резко противоположные перспективы: перспективу *единства* как потенциала устойчивости и фиксированности означивания и перспективу удваивающей сегментации как потенциала непрерывной трансформации и порождения каждый раз нового, перевоплощающегося семантического единства. В этом смысле в двойничестве как семиотическом зародыше обновления поэтического значения и следует видеть корни тех смыслопорождающих механизмов, вокруг которых развертывается толкование произведений Достоевского в настоящей книге. Комплексный анализ двойничества заостряет проблематику устойчивости vs. трансформации, статики vs. динамики и позволяет акцентировать вопрос о семантической определенности vs. неопределенности. При этом учитывается развертывание семиотической литературной системы, в которой от двойничества читатель движется в сторону понимания плюральности, не отменяющей

и не размывающей отчетливости описания художественного мира писателя.

В контексте сказанного любопытно вспомнить, как Юрий Лотман, размышляя об открытой системе в искусстве, останавливается на конкретном жанре перевоплощений в ходе импровизации. Импровизация считается par excellence жанром поэтической вариативности. Перевоплощения смысла здесь неразрывно связаны с преображениями ролевых инкарнаций актера: «Одна из сторон сценического мастерства исполнителя здесь заключается в умении одному быть многими, менять голос и мимику, то есть в искусстве перевоплощения»[1]. Лотман особо подчеркивает, что в случае «театра одного актера» дело отнюдь не только в наличии на сцене «лишь одного исполнителя». Речь идет о гораздо большем: перед нами «…способность этого актера к мгновенному перевоплощению, менять на глазах у публики не только жест и интонацию, но и личность»[2]. Суть перевоплощения определяется на основе зрительной рецепции: этот «пограничный» жанр, стоящий на стыке открытой и закрытой структуры, «…строится на осциллировании (непрерывном колебании) зрительного впечатления. Его формула: "другой, но тот же, тот же, но другой"»[3]. Причем эту формулу Лотман интерпретирует, как минимум, в двух планах. Один из них можно назвать культурно-историческим: это соотношение известного (традиция) и осознания отличий, отклонений от предсказуемых и ожидаемых означиваний. В другом плане имеются в виду перемены ролевой инкарнации исполнителя, при которых ключевым является осознание того, что две или многие персонажные ипостаси восходят к одному и тому же лицу. Такая ситуация порождает «широкое поле творческой инициативы» для смыслопорождения со стороны как актерского исполнения, так и зрительской рецепции (т.е. с точки зрения двухстороннего сотворения текста).

Формула «другой, но тот же, тот же, но другой» в цитированной статье связано с осмыслением импровизаций И. Ф. Горбунова. И Лотман не случайно вспоминает при этом об известном эпизоде из «Мертвых душ»:

> Искусство Горбунова было классическим воплощением именно такого артистического мастерства, в котором зритель видит исполнителя единым в двух лицах, как бы обращая публику к метко схваченному Гоголем колебанию Чичикова, впервые увидевшего Плюшкина: «Ой, баба, ой, мужик». Искусство Горбунова создавало для зрителя эффект одновременного двойного видения. Бесспорно, что в ситуации, описанной Гоголем, если бы Чичикову однозначно заявили, что перед ним «мужик», или же так же категорично сказали бы, что он видит перед собой старую женщину, колебание исчезло бы и Чичиков действительно видел бы нечто единое. Но он как бы раздваивался в своем восприятии, и это рождало сомнения. Именно такое раздвоение создает особую ситуацию для зрителя в горбуновской импровизации, он знает, что перед ним нечто одно, а видит двойственное. Он предполагает, что перед ним нечто двойственное, а видит единство[4].

Иначе говоря, понимание двойничества как такой непрерывной осцилляции между *тождественностью самому себе* и *дифференцированностью внутри себя*, которая совершается вдобавок в противоположных направлениях (тот же, но другой и / или другой, но тот же), обусловливает и включение подобных отношений в более крупную антиномическую формацию. Это нечто одно, предстающее как двойственное, или, в обратной перспективе, нечто двойственное, предстающее как единство.

В трех главах нашей монографии демонстрируются все указанные возможности, интерпретированные тремя авторами в соответствии с той вариационной исследовательской парадигматикой, которая отражает гибкую креативность и открытый потенциал разных семантических направлений в самом изучаемом эмпирическом художественном материале, в поэтике Достоевского. К тому же внутри многоаспектного комплекса *двойничества* смысловое сотрудничество разных составляющих совершается под знаком объяснения динамики процессов, которое объединяет различные толкования *части* – как *единицы*, *индивидуальности*, *личности*, и *целого* – как *множества*, *коллективности*, *общества*, *стадности*, *всемства*, *общечеловека* и т.д. В результате в изучаемых мотивах обнаруживаются характе-

[1] *Лотман Ю. М.* Искусство на пересечении открытых и закрытых структур // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 177.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 179.

[4] Там же.

рологические, социальные, исторические, (обще)культурные и иные смысловые оттенки. Переход от одного значения к другому предполагает толкование смысловых переносов и проекций, механизмов интеграции, инклюзивности и семиотической иерархичности текста. В последнем случае речь идет не просто о новом смысловом освещении, обновлении или дисперсии значения, но и о том, что эти явления влекут за собою смену текстовых уровней, т.е. семиотических подсистем. И в монографии основательно изучается текстовая авторефлексивность поэтики Достоевского как продукт авторской самоинтерпретации. Все эти направления исследования дают о себе знать в разных главах и разделах иногда в ходе интерпретации одних и тех же произведений писателя, так что упомянутые категории подвергаются множественным повторным толкованиям в сменяющихся аспектах. Особый акцент ставится при этом на динамике переходов внутри семантических комплексов и между ними. Так, часть и целое занимают внимание авторов книги как движущаяся реляционность, как элементы трансформационного процесса; среди полярных мотивных полюсов в отдельной главе анализируется категория «середины», толкуемая в ее соотношении с категорией «центра», столь же полисемичной и вариативной по реализации.

В итоге можно сказать, что в книге от начала до конца сохраняется сосредоточенность на смысловом комплексе двойничества – помимо прочего, и тогда, когда исследуется превращение нулевого статуса человека в более высокое социальное положение или в состояние «середины» или когда прослеживается оксюморонность многочисленных мотивов и семантических конструкций (в том числе «игры природы»). Благодаря этому обнажается важная особенность поэтики Достоевского. Речь идет об открытой текстовой динамике семиотизации, в которой обнаруживаются все новые и новые формы преображающейся, перевоплощающейся структурной и семантической реляционности. Вариативность мотивов и богатое разнообразие конкретизации их содержания указывают на то, что смысловые аномалии и амбивалентности, сочетание рекуррентного повтора и трансформаций, дисперсивности и последовательного линеарного развертывания значения и т.д. требуют объяснения,

далеко выходящего за рамки осознания бинарных оппозиций[5]. Двойничество не сводится к чистым противоречиям. Оно проявляется в характерной двусоставности структуры текста и его семантических единиц, включающей ту двойственность, которая сопряжена с противопоставлением вызываемого произведениями Достоевского впечатления неструктурированности (вплоть до «аморфности») и повышенной семиотической упорядоченности. Именно вариативность соотношения элементов в игре двусоставности влечет за собой всевозможные перевоплощения, семантические модификации, смену ракурсов и доминант в процессе означивания и тем самым свидетельствует о необходимости для исследователя считаться скорее не с бинаризмами, не с полярными мотивами, а с феноменом *семиотической асимметрии* как главным смыслопорождающим фактором в художественном тексте[6].

Асимметрия не исчерпывается бинарными оппозициями: в ее основе лежит не-совпадение, не-эквивалентность в смысле дифференциации, которая в любой семиотической – по своей природе асимметричной – системе втягивает субъекта коммуникации и понимания в деятельность по семантическому переводу. Функционально асимметрия служит таким

[5] О гораздо более нюансированном толковании оппозиции, преодолевающем ограниченность концептуализации бинарных противопоставленностей, см.: *Danesi M*. Opposition theory and the interconnectedness of language, culture, and cognition // Sign Systems Studies. 2009. V. 37 (1/2). P. 11–42.

[6] Следует вспомнить, что концептуализация асимметрии в лотмановской семиотике связана именно с представлением об открытой и инновативной структуре. Ср. более широкое толкование Н. Автономовой: «Для нас здесь первостепенно важно то, что в тартуском структурализме свобода и структура – это не противопоставленные, а взаимосвязанные понятия. Хаос обладает структуропорождающей потенцией: Пригожин тут действительно созвучен Лотману, а в искусстве это сравнимо с реализацией энергии художественного творчества» (*Автономова Н*. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. М., 2009. С. 249). В другом аспекте см.: «Lotman <...> has demonstrated that meaning proceeds from non-meaning, that this no-sign state of things is inevitable condition of each case of meaning-production. To accomplish this thought, it can be stated that each sign inevitably contains non-sign component and only with this premise can mean something» (*Grigorjeva J*. Lotman on mimesis // Sign Systems Studies. 2003. V. 39(1). P. 235).

имманентным «механизмом» культуры и отдельного текста, который проявляет себя при интериоризации внесистемных элементов, затрагивает ли это отношения между внутренней и внешней системами или между субсистемами какой-то более крупной целостности[7]. Асимметрия, возникающая как различие, «остаток» (или «избыток») при отождествлении, выступает тексто- и смыслопорождающим *источником*, который в то же время задает условия для диалога, обусловливает его необходимость[8]. Обратим также внимание на симптоматичную попытку осмысления асимметрии в более отвлеченном контексте: «Современная академическая литература трактует асимметрию как "отсутствие симметрии" или ее "расстройство"», а также как "неподобие", т.е. как полярную противоположность симметрии. Однако взаимоотношение симметрии и асимметрии, безусловно, значительно сложнее и многограннее. <…> эти две категории <…> должны рассматриваться как временные состояния одного и того же объекта. <…> именно асимметрия является основой и признаком эволюции каждой системы и каждого процесса в живой и неживой природе»[9]. Возвращаясь к имплицитно заданному выше вопросу, почему *двойничество* может стать метафорой семиотического действия художественного текста, равно как и ключевым предметом исследования в научном метатексте, еще раз сошлемся на взаимосвязь идей *другое, но то же – то же, но другое* в контексте парных утверждений *нечто одно как двойственное – двойственное как единство*. Здесь *другое* и *двойственное* асимметричны по отношению к прочно определенному состоянию идентичности, которое воплощено в мотивах *то же* и *единство* – этих опорах инвариантности.

В настоящей монографии, следовательно, в центре стояла не проблема бинарных противоречий, а феномен асимметричности в различных своих вариантах, выводимых из семантизации

[7] См.: *Лотман Ю. М.* Асимметрия и диалог // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 601.

[8] В статье «Механизмы диалога» Лотман пишет: «Однако если без семиотического различия диалог бессмыслен, то при исключительном и абсолютном различии он невозможен. Асимметрия подразумевает уровень инвариантности» (*Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 209).

[9] *Кучерук И. В.* Феномен асимметрии в диалоге цивилизаций и культур // Философия образования. 2013. № 2 (47). С. 132–133.

таких элементов (мотивов и текстопорождающих механизмов), как *свое* и *чужое*, *одно* и *множество*, *часть* и *целое*, *рекуррентный* и *трансформационный повтор*, *дисперсивность* и *линеарность* (последний механизм понимается и в телеологическом смысле), *статика* и *динамика*. А так как асимметричность в семиосфере никогда не может быть целиком (исчерпывающе и максимально реверсибильно[10]) снята полным и тотальным переводом[11], процесс порождения смысла и импульс к пониманию служат устойчивым критерием «креативного механизма культуры»[12]. Непереводимость (и ограниченность) – другая сторона асимметричности в семиосфере, и именно тут кроется разгадка *неопределенности* и необходимости в порождении и истолковании очередных семантических идентификаций, которые обеспечивают вариативность внутри переводящей системы.

Инвариантность и вариативность являются, иными словами, комплементарными категориями и семиотическими фактами. Асимметричности внутри семиосфер и между ними обладают различными формами и видами, и это влияет на динамику обновления культурно-коммуникативных типов интерпретирующих конструктов (переводов), которые, по своей сути, исходят как будто бы из презумпции инвариантности. В то же время разнообразные семиотические переводческие процессы способны создавать богатый спектр вариативности. С этим связана открытость семиосфер, характеризующаяся плюрализмом асимметричностей.

Рассмотрение поэтики Достоевского в этой книге и отличалось как раз особым вниманием к асимметрическим формациям[13], что выдвинуло на первый план вопрос о семантической

[10] См.: *Monticelli D.* Challenging identity : Lotman's challenging identity : Lotman's «translation of the untranslatable» and Derrida's différance // Sign Systems Studies. 2012. V. 40 (3/4). P. 333.

[11] См. о разнообразных аспектах перевода в кн.: *Тороп П.* Тотальный перевод. Tartu, 1995.

[12] *Автономова Н.* Указ. соч. С. 259–260.

[13] Асимметричность, с другой точки зрения, выступает проявлением соотношения своего с другим (чужим), осмысление которого служит мотивировкой «бесконечной реартикуляции системы» в формах собственной самоинтерпретации. Тем, что дифференциация, непереводимость – и в этом смысле неопределимость – в разных формах устойчиво удерживается в семиосфере, в то время как сами реартикулирующие процессы непре-

определенности и перевоплощении ее проявлений. Подобно тому как в творчестве Достоевского в этих формах обнаруживает себя плюральная вариативность, в научном метатексте, разработанном авторами настоящей монографии, также были проложены различные пути к интерпретации магистральной темы двойничества (и в узком, и в широком ее понимании), исследованной в перспективе выяснения и объяснения множественных вариантов динамизации асимметричных двойственностей. Напомним под конец еще раз, что поле их функционирования захватывает и построение литературных персонажей и характеров, и структуру повествования и времени, и лексико-семантическую динамику, и логику действия текстопорождающих механизмов, получающих авторефлексивное осмысление, помимо прочего, и в интертекстуальном плане. Захватывает, по большому счету, всю поэтику Достоевского.

рывно запускаются и действуют, обеспечивается «самый существенный механизм, в пределах которого культурная идентичность постоянно конструирует и деконструирует себя» (Ср.: *Monticelli D.* Op. cit. P. 335–336).

Научное издание

Кроо Каталин,
Фаустов Андрей Анатольевич,
Савинков Сергей Владимирович

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ СМЫСЛА
В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО:
СЕМИОТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Монография

Редактор *Е. В. Жеребцова*
Компьютерная верстка *К. П. Пенского*
Дизайн обложки *А. Терника*

Подписано в печать 17.02.2022. Формат 60×84/16.
Уч.-изд. *л.* 22,4. Усл. п. *л.* 22,8. Тираж 500 экз. Заказ 660

Издательский дом ВГУ
394018 Воронеж, пл. Ленина, 10
Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ
394018 Воронеж, ул. Пушкинская, 3