

DOSTOEVSKY MONOGRAPHS

A Series of the International Dostoevsky Society

Volume 2

Editorial Board:

Natalia Ashimbaeva (St. Petersburg)
Robert Belknap (Columbia)
Rosanna Casari (Bergamo)
Jacques Catteau (Paris)
Caryl Emerson (Princeton)
Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)
Robert L. Jackson (Yale)
Malcolm Jones (Nottingham)
Tatiana Kasatkina (Moscow)
Katalin Kroó (Budapest)
Deborah Martinsen (Columbia)
Robin Feuer Miller (Brandeis)
Gary Saul Morson (Northwestern)
Rudolf Neuhäuser (Klagenfurt)
Gary Rosenshield (Madison)
Ludmila Saraskina (Moscow)
Karen Stepanian (Moscow)
Boris Tikhomirov (St. Petersburg)
Igor Volgin (Moscow)
Vladimir Zakharov (Petrozavodsk)

Managing Editor:

Ulrich Schmid (St. Gallen)

Аспекты поэтики Достоевского
в контексте
литературно-культурных
диалогов

*Под редакцией
Каталин Кроо
Тюнде Сабо
и Гезы Ш. Хорвата*



С.-Петербург
2011

УДК 82-96

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

Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под редакцией Каталин Кроо, Тюнде Сабо и Гезы Ш. Хорвата. — СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. — 320 с.

ISBN 978-5-86007-646-4

The editors would like to thank the following organisations:

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Academia svizra da ciencias morales e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**



FONDS NATIONAL SUISSE
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
FONDO NAZIONALE SVIZZERO
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION



Société
Académique



de
Genève

ISBN 978-5-86007-646-4

© Коллектив авторов, 2011

© «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011

Содержание

Предисловие / Foreword	8
------------------------------	---

К поэтике крупных романов Достоевского To the Poetics of Dostoevsky's Major Novels

Jacques Catteau (Paris, France) LA RÉSURRECTION DE LAZARE DANS CRIME ET CHÂTIMENT Le symbolisme du roman	11
Натан Тамарченко (Москва, Россия) СКРЫТАЯ ЦИТАТА КАК ОТСЫЛКА К ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ («Преступление и наказание»)	22
Nina Perlina (Bloomington, USA) PORTRAYALS OF AGLAYA AND NASTASIA: ECPHRASTIC NARRATIVE IN <i>THE IDIOT</i>	32
Розанна Казари (Бергамо, Италия) ГЕНЕЗИС ЛАНДШАФТНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: МИФОТВОРЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ «ВНУТРЕННЕГО ВЗГЛЯДА» ГЕРОЯ	50
Slobodanka Vladiv-Glover (Melbourne, Australia – Monach University) THE ACCIDENTAL FAMILY IN THE ADOLESCENT AND WITTGENSTEIN'S «FAMILY RELATIONS» The Novel as Model of Meaning	67

Подходы к «Кроткой» Approaches to *Krotkaya*

Joe Andrew (Keele, UK) «WHO WAS I AND WHO WAS SHE»: A STUDY OF NARRATIVE AND GENDER IN KROTKAYA	88
Olga A. Meerson (Washington, USA) GOGOL'S VIJ AND DOSTOEVSKY'S KROTKAIA: DEAD SOULS VS. POOR (WOMEN) FOLK. MORE ON THE THEORY OF PARODY	115

Геза Ш. Хорват (Будапешт, Венгрия)	
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС У ДОСТОЕВСКОГО	
Внутреннее слово героя	
и проблема письма в «Кроткой»	133

**Методологические и теоретические аспекты
толкования I — семиотика**
**Methodological and Theoretical Aspects
of Interpretation I — Semiotics**

Константин Баршт (Санкт-Петербург, Россия)	
ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ДОСТОЕВСКОГО	
И ПЕРСПЕКТИВЫ НОВОЙ ТЕКСТОЛОГИИ	153
Сергей Дауговиш (Рига, Латвия)	
ФЛОРИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ДОСТОЕВСКОГО	
(к описанию знаковых систем	
в тексте романа «Бедные люди»)	183
Татьяна Касаткина (Москва, Россия)	
ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	
КАК КЛЮЧ К АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	196

**Методологические аспекты толкования II —
поджанры и подсистемы**
**Methodological Aspects of Interpretation II —
Subgenres / Subsystems**

Наталья Живолупова (Нижний Новгород, Россия)	
ТЕЛЕСНОСТЬ В СУБЖАНРЕ ИСПОВЕДИ	
АНТИГЕРОЯ ДОСТОЕВСКОГО	214
Аркадий Неминуший (Даугавпилс, Латвия)	
«АРОМАПОЭТИКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ	
МИРЕ ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО	224
Валентина Борисова (Уфа, Россия)	
РИТМИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ	
ПРОЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО	
(на примере фантастического рассказа	
«Сон смешного человека»)	232

Культурные и поэтические диалоги
Cultural and Poetic Dialogues

Рита Клейман (Кишинев, Молдова)

ПОЭТИКА МОЛЧАНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО
И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР БОЛЬШОГО ВРЕМЕНИ242

Ksana Blank (Princeton, USA)

ST. ANDREW OF CRETE
AND DOSTOEVSKY'S GREAT SINNERS255

Владимир Захаров (Москва, Россия)

ПОЭТИКА ПАРАДОКСА
В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО269

Дебора Мартинсен (Нью-Йорк, США)

ПОДПОЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК В АМЕРИКЕ:
СЛУЧАЙ «ЛОЛИТЫ» НАБОКОВА.....281

Дина Магомедова (Москва, Россия)

ПЕРЕПИСЫВАНИЕ СЮЖЕТА
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX в.298

Николь Секулич (Москва—Верона, Россия—Италия)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
И «ИДИОТ» // МЫШЬ305

Заметки

Notices

Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg, Germany)

GRIGORI KUTUSOW
UND DMITRIJ KARAMASOW
Zwei Notizen.....315

Предисловие / Foreword

Настоящая книга представляет собой второй сборник XIII Симпозиума Международного Общества Достоевского (Будапешт, 3—8 июля 2007 г.) и соответственно главной проблематике, изучаемой на конференции, носит название *Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов*. Как отмечено в Предисловии уже вышедшего сборника *F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues / Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур*¹, большинство публикуемых докладов участников — в том числе и материалы круглых столов — были размещены там. В предлагаемом здесь издании, в научном плане равноправном с предыдущим, в очередном томе серии Общества (International Dostoevsky Society), *Dostoevsky Monographs*, включены как оригинальные доклады, так и дополненные и доработанные их варианты. Цель составления данного тома не ограничилась выбором статей со своеобразными тематическими центрами или, в методологическом плане, с установкой на поэтическое толкование. В глазах составителей сборника в равной мере считалось важным дать яркую картину диалогичности, действующей в двух разных, но взаимосвязанных областях. С одной стороны, в самом творчестве Достоевского, а с другой в рамках разных интерпретаций этого творчества в критических работах. Это и были две главные сферы проявления культурных диалогических взаимосвязей, обнаруженных на XIII Симпозиуме Международного Общества Достоевского. А научные работы, как отдельно, так и в их совокупности явно отражают такую двойную природу диалогичности в ее разных пересекающихся аспектах.

В плане выбора предмета исследования первый раздел тома раскрывает разнообразные подходы к крупным романам Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток» и «Бесы»), а второй раздел — к «Кроткой». Эти подходы предлагают богатый круг точек зрения на символизм «Преступления

¹ Budapest, 2009. ELTE PhD Programme «Russian Literature and Literary Studies», ed. by Katalin Kroó and Tünde Szabó.

и наказания» (Jacques Catteau) и действие в тексте скрытых цитат как отсылки к жанровой традиции (Н. Д. Тамарченко), на экфрастический нарратив в «Идиоте» (Nina Perlina), на генезис ландшафтных образов в «Идиоте» и «Бесах» (Rosanna Casari), а также на проблематику случайной семьи и семейных отношений в контексте концепции языка Витгенштейна (Slobodanka Millicent Vladiv-Glover). Среди работ о «Кроткой» две, принадлежащие перу Joe Andrew и Ольги А. Меерсон, занимаются феминистской проблематикой произведения Достоевского, в этом плане представляя собой заочный микродиалог внутри сборника. Третий анализ подходит к тексту на фоне проблематики «письма» и сложения внутреннего слова героя, в рамках фантастического дискурса Достоевского (Геза Ш. Хорват).

Диалогичность толкований обнаруживается также в соотношении упомянутых работ, разбирающих «Преступление и наказание» и «Идиота», и, с одной стороны, работы Николь Секуллич на тему мифологических мотивов (мышь) в двух названных романах, а с другой, статьи Д. М. Магомедовой, в которой автор рассматривает, как в самом названии работы отмечено, «“Преступления и наказания” в русской литературе конца XIX—начала XX в.», т. е. указывает на некоторые посттексты классического романа. Эти две статьи находятся уже в разделе *Культурные и поэтические диалоги* (*Cultural and Poetic Dialogues*), в соседстве таких работ, которые по разным аспектам свидетельствуют о культурной восприимчивости самого Достоевского, проявляющейся в различных димензиях, а также о своеобразном взаимоотношении мышления писателя, в разных формах его текстов. В первом отношении внимание, помимо упомянутого выше взгляда в направлении мифологических мотивов, обращено на поэтику молчания в широком культурном контексте (Рита Клейман) и на влияние Андрея Критского на художественное мышление Достоевского (Ksana Blank). Статья В. Н. Захарова «Поэтика парадокса в “Дневнике писателя” Достоевского» ставит вопрос поэтики и риторики жанра в том числе и на фоне показа разных примеров парадоксов. Проблематика парадоксальности и героя парадоксалиста в работе Деборы Мартинсен рассматривается путем продуктивного сопоставительного прочтения образа подпольного человека Достоевского в свете романа «Лолита» Набокова. Итак, в разнообразном и богатом разделе книги «диалогическое» мышление Достоевского продемонстрировано в широком диапазоне — восходя к мифологическому топосу, через философско-культурное наследие, в аспекте соотношения жанров и текстов как прошлых, так и будущих (последующих) по отношению к творчеству писателя.

Предисловие / Foreword

Самостоятельные разделы содержат статьи, посвященные специальным методологическим свойствам возможного изучения и интерпретации текстов Достоевского. Они условно обозначены как *Методологические и теоретические аспекты толкования I — семиотика* (*Methodological and Theoretical Aspects of Interpretation I — Semiotics*) и *Методологические аспекты толкования II — поджанры и подсистемы* (*Methodological Aspects of Interpretation II — Subgenres/Subsystems*). Работа Константина Баршта выдвигает на передний план знаковую систему Достоевского в перспективе новой текстологии. Сергей Дауговиш подвергает изучению флористический дискурс Достоевского (описание знаковых систем в тексте романа «Бедные люди»). Изучение Татьяной Касаткиной элемента художественного текста в качестве ключа к анализу произведения, при постановке исследовательницей собственных вопросов статьи («Камни в романе «Братья Карамазовы», «Отцы и учителя...»), в одно и то же время благотворно освещает более широкий методологический контекст проблемы семантической системности и системного изучения художественного текста. Круг проблем в отделе *Поджанры и подсистемы* включает в себя вопросы телесности в «субжанре» исповеди антигероя Достоевского в статье Н.В. Живолуповой, характерные черты «ароматологии» в художественном мире прозы Достоевского в работе Аркадия Неминущего и изучение В.В. Борисовой ритмической композиции прозы на примере текста «Сон смешного человека».

Как видно, *Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов* в настоящем сборнике многосторонне дают о себе знать. Данный том наглядно показывает и иллюстрирует разнообразность критических подходов и методологий, живущих и плодотворно действующих в достоевистике начала XXI в. В круг такой разнообразности аутентично входит и жанр «заметок» (ср. «Notices»), представителем которого в данном сборнике является Horst-Jürgen Gerigk.

Составители сборника с удовольствием представляют читателям результат прошлых диалогов исследователей творчества Достоевского, в надежде на их содержательное продолжение в будущем на новых форумах научных дискуссий.*

Katalin Kroó

Будапешт,
январь 2010 г.

* Редакторы выражают свою признательность Марии Тагангаевой за практическую помощь в редактировании сборника.

К поэтике крупных романов Достоевского
To the Poetics of Dostoevsky's Major Novels

Jacques Catteau

LA RÉSURRECTION DE LAZARE DANS
CRIME ET CHÂTIMENT
Le symbolisme du roman

Qui ne se souvient du fameux chapitre où Raskolnikov, comme le fera plus tard le starets Zossime devant Dmitri Karamazov, se jette aux pieds de Sonia avant de s'écrier: «Ce n'est pas devant toi que je me suis prosterné, mais devant la souffrance humaine»?¹ C'est là que prend place la lecture de la résurrection de Lazare, le chapitre onzième de l'évangile de Jean, que le romancier clôt par un plan fixe, un arrêt sur image, digne du Caravage: «La bougie depuis longtemps mourait dans le bougeoir tordu, éclairant faiblement, dans cette chambre misérable, l'assassin et la pécheresse étrangement unis pour la lecture du livre éternel» (453; 251—252). Sait-on que cette scène hautement pathétique, particulièrement audacieuse, a failli ne pas exister? Longtemps, Mikhaïl Katkov, l'éditeur du *Messenger russe*, la revue où le roman fut publié de janvier 1866 à février 1867, s'est refusé à autoriser ces pages qu'il jugeait trop hardies et blasphématoires. Au nom de la «morale»: quel scandale, une prostituée qui s'arroge le droit de faire la lecture de l'Évangile! Au nom également du politiquement correct de l'époque, n'avait-il

¹ *Dosto evski F.* Crime et châtimement / Traduction, introduction, notes, bibliographie par Pierre Pascal. Paris, 1958. P. 444. Toutes les citations qui suivent sont données dans cette excellente traduction. En russe, on se reportera à l'édition académique en 30 tomes: *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie socinenij v tridcati tomah. Leningrad, 1974. T. 6, aux pages 241 à 253 et, plus précisément, pour la lecture de la résurrection de Lazare, aux pages 248 à 252.

pas décelé des «traces de nihilisme» chez Raskolnikov! Dans ses lettres du 8 au 19 juillet 1866,² l'écrivain raconte son combat, comment il fut contraint de remanier le chapitre, d'intégrer les corrections proposées, de biffer aussi. Le manuscrit est perdu, on ne peut que conjecturer ce que fut cet ancien chapitre neuf de la deuxième partie, du moins dans la première version, celle de la revue, où le roman est distribué en trois parties. Les rares notes préparatoires expliquent le courroux de Katkov. Dans la version initiale c'est Sonia elle-même qui pousse Raskolnikov à lire la résurrection de Lazare: «Allez, baisez l'Évangile, allez, baisez-le, lisez»; et, plus loin: «J'étais moi-même un Lazare mort et le Christ m'a ressuscité» (7, 192). La seconde version inverse les rôles. Délaissant le prêche, Sonia n'est plus que l'humble témoin de sa foi, comme l'a fort bien remarqué B. Tikhomirov.³ A son ami A. Milioukov, Dostoïevski confie pourtant que c'est «mû par une authentique inspiration» qu'il a écrit ce chapitre. La formule est faible pour dire toute la charge symbolique qu'il insuffle au roman, le hissant de la fange du meurtre aux hauteurs métaphysiques, du simple «compte rendu psychologique d'un crime» à la révélation spirituelle. C'est à cet acmé, ce sommet dramatique, que *Crime et châtiment* devient vraiment un autre roman: *Mort et résurrection*.

En effet, dans le miroir que lui propose le récit de la résurrection de Lazare, Raskolnikov va apercevoir sa mort spirituelle et deviner la promesse floue, encore incertaine, de sa propre résurrection d'entre les morts de l'âme. Rien n'est clair, la raison et l'orgueil se cabrent toujours, forment un écran opaque. Cependant la résonance de ce passage de *l'évangile spirituel*, ainsi qu'on qualifie le texte johannique, va être décisive. S'ouvriront des voix nouvelles qui mèneront lentement à travers le dépouillement, la lucidité non de la raison mais du cœur, le subconscient, le rêve, à la «Vie vivante», pour reprendre l'expression qu'affectionne Dostoïevski. Tout un itinéraire complexe qu'on va tenter de décrire en approfondissant le symbole.

² *Dostoïevski F. Correspondance* / Ed. J. Catteau, trad. A. Coldefy-Faucard. Paris, 2000. T. 2. P. 156–161; Lettres à N.A. Lioubimov, A.P. Milioukov et à M.N. Katkov (*Dostoïevskij F.M. Polnoe sobranie socinenij v tridcati tomah*. T. 28₂. P. 164–166).

³ *Tikhomirov B. «Lazar'! Grjadi von»*. Sankt-Petersburg, 2005. P. 289.

Auparavant, on découvre une coïncidence frappante, sans doute involontaire, un signe du destin, sinon un symbole voulu. Dans les nombreuses éditions séparées qui suivirent, dès 1867, la publication en revue, *Crime et châtiment* est remanié dans sa distribution. Il comporte désormais six parties et un épilogue. Et ce chapitre du *quatrième* Evangile pour lequel Dostoïevski a bataillé ferme, devient le chapitre *quatre* de la *quatrième* partie, comme les quatre jours de la mise au tombeau de Lazare avant que Jésus n'intervienne, comme les quatre jours de délire quasi ininterrompu de Raskolnikov après son crime,⁴ comme les quatre directions de l'espace que lui indique Sonia pour implorer son pardon à la Terre et au peuple!

Il est banal de répéter après N. Berdiaev que «tout art authentique est symbolique»;⁵ ou, après A. Thibaudet qu'une «œuvre réaliste atteint son parfait niveau d'art lorsque, de sa vérité intense, nous passons naturellement et nécessairement à une grande intuition symbolique»,⁶ que «la note d'art sera d'autant plus forte que le symbole para tra moins voulu par l'auteur, plus deviné, plus découvert, plus construit par le lecteur»;⁷ ou, après A. Suarès, que chez Dostoïevski «tout est produit par la nécessité intérieure»,⁸ encore faut-il le démontrer, analyser comment le romancier prépare magistralement le surgissement de ce symbole, davantage perçu par le lecteur que par le héros, et le fait vibrer, comme un point d'orgue, à la fin du roman.

Au début de la scène, le romancier orchestre la surprise. L'épithète «étrange», dont il truffe son récit, caractérise la tournure que prend l'entretien entre les deux protagonistes. Raskolnikov qui a déjà rompu avec sa mère, sa sœur, son ami, le monde, n'est venu chez Sonia que pour lui faire ses adieux. Il rumine le suicide, le bain qui le guette. Or, apercevant un livre posé sur la table, le Nouveau Testament en traduction russe, défra chi et relié de cuir — soit dit en passant exactement le même que Dostoïevski avait au bain — le voici qui exige soudain que

⁴ Il délire dans la nuit de la troisième à la quatrième journée, il reperd conscience lors de la cinquième pour ne retrouver sa lucidité qu'au matin de la huitième.

⁵ Berdiaev N. *Mirosozercanie Dostoevskogo*. Paris, 1968. P. 21.

⁶ Thibaudet A. *Réflexions sur le roman*. Paris, 1938. P. 32, dans l'article intitulé «Symbolisme et roman».

⁷ Ibid. P. 30.

⁸ Suarès A. Dostoïevski, *Cahiers de la Quinzaine*. Huitième cahier de la treizième série. Paris, 1911. P. 37.

Sonia lui retrouve le passage de la résurrection de Lazare! D'autant plus que cette bible a appartenu à la malheureuse Elizabeth par lui occise en même temps que son usurière de sœur, un livre marqué du sceau de la mort.

L'athée qu'il est devenu ignore même que l'épisode de Lazare n'existe que chez Jean et non dans les synoptiques! L'étrangeté n'appartient, en réalité, qu'au héros qui vit dans l'instant, obéit à ses pulsions, à son subconscient, oublie sans vraiment oublier; ainsi qu'à Sonia ébranlée par le cynisme de Raskolnikov envers sa foi et qui la somme soudain de lire la bible. Le lecteur, lui, ne s'y trompe pas. De sourdes répercussions venues des pages antérieures l'orientent et l'éclairent. Par cent indices accumulés, mille fils, le romancier a tissé la toile sensible dans laquelle il a pris son héros. L'obscur désir de Raskolnikov n'a pas de secret à son œil de psychanalyste-né, il est vrai plus préoccupé des âmes que des corps.

Avant de pénétrer ce réseau, une première question se pose. Pourquoi Raskolnikov ne lit-il pas lui-même le Nouveau Testament qu'il a sous les yeux? Pourquoi en appelle-t-il, pour la première fois, à la voix d'un Autre par le truchement de celle de Sonia? Jusqu'ici, il n'écoutait que sa propre parole, enfermé qu'il était dans son idée, écrasé même par elle; il n'interprétait celles des autres qu'à travers ses propres obsessions que son solipsisme renvoyait l'une à l'autre contre les parois de son caveau mental. C'est qu'il veut entendre, à distance, afin que les mots rebondissent, se répercutent dans sa conscience trouble. Sans le savoir, il quête une issue hors de son tombeau, un premier pas en quelque sorte.

Or ce tombeau est, depuis les premières pages, bâti, construit. Psychologiquement d'abord, avant, pendant et après le meurtre. Raskolnikov qui se targuait de sa liberté illimitée est immédiatement pris dans l'engrenage qui abolit celle-ci. Récurrente est l'expression, curieuse pour un assassin potentiel: «tel un condamné à mort». Après le double meurtre, une autre expression revient constamment sous la plume de son analyste: «comme coupé du monde avec des ciseaux», comme un membre détaché de la société, du peuple, formules que Dostoïevski s'applique à lui-même dans les *Récits de la Maison des morts*. Conséquence parfaitement imprévue par le stratège Raskolnikov: il est, par son acte, rejeté, condamné à survivre, peut-être, sur une

plateforme exigüe pour l'éternité (223; 6, 123).⁹ Que, plus tard, Svidrigaïlov imaginera pareille à un bain paysan sale et humide, peuplé de hideuses araignées. Tel est ce tombeau que le crime instaure dans la conscience de Raskolnikov. Certes, il n'est pas encore prêt à avouer ce qu'il confessera à Sonia: «Est-ce que moi, j'ai tué la vieille? C'est moi que j'ai tué, et non la vieille» (580; 6, 322).¹⁰ Mais déjà, pareil à Lazare, Raskolnikov est un mort confiné dans son caveau.

Le symbole s'impose d'autant plus que le romancier, ne se bornant pas à l'introspection, puise dans le réel d'autres éléments qui constituent les métaphores de la mort, de l'étouffement dans un lieu confiné. Il illustre ainsi la formule heureuse de A. Thibaudet, «le symbolisme des réalistes». Rappelons-nous la chambre-cage de l'étudiant Raskolnikov, les lignes du début: «Enfin il se trouva à l'étroit et sans air dans cette chambrette jaune ressemblant à une armoire ou un coffre. Son regard et son esprit demandaient de l'espace» (58; 6, 35). Et plus tard, la réflexion de la mère de Raskolnikov: «Quel vilain logement tu as là, Rodion, on dirait un cercueil... — Le logement, répondit-il distraité. Oui, le logement y a beaucoup contribué... Moi aussi, j'y ai songé... Quelle singulière pensée, vous venez d'exprimer maman» (321; 6, 178). La prise de conscience interviendra lors de l'aveu à Sonia: «Les plafonds bas et les chambres étroites rétrécissent l'âme et l'esprit» (577; 6, 320).¹¹ Ce cercueil de la chambre est emboîté dans un sépulcre plus vaste, Pétersbourg, écrasé par la touffeur, la poussière de l'été, que la mère de Raskolnikov compare à une chambre sans aération: «On étouffe chez lui [Raskolnikov]... Mais où trouver de l'air à respirer, ici? On est dans la rue comme dans une chambre sans vasistas. Quelle ville, Seigneur!» (333; 6, 185). La métaphore proposée par le réel, le décor, est claire: la privation d'air, c'est l'absence de vie, la suffocation de la mort. Deux personnages traduisent clairement la sensation physique en termes spirituels. Svidrigaïlov qui lâche soudain: «Ah, Rodion Romanytch, ajouta-t-il tout à coup, tous les hommes ont besoin d'air, d'air, d'air... Avant tout» (609; 6, 336). Et, en écho, quelques pages plus loin, Porphyre Pétrovitch,

⁹ L'image est empruntée à V. Hugo dans *Notre-Dame de Paris*.

¹⁰ Il ajoute: «Comme ça, d'un coup, c'est moi que j'ai assassiné, à jamais».

¹¹ Idée chère à Dostoïevski qui l'a déjà donnée dans *Humiliés et Offensés*.

le juge, qui essaie de faire avouer Raskolnikov: «Pour le moment, vous avez seulement besoin d'air, d'air, d'air!» (638; 6, 351). L'air (*dux*) est aussi l'âme (*dusa*). Toutes les pierres des murs, de la ville entière, auxquelles s'ajoute la pierre dans une cour, sous laquelle le meurtrier a enfoui les objets et l'argent volés — autre symbole puisé dans le réel, telle la pierre obstruant le tombeau de Lazare — crient l'ensevelissement de Raskolnikov avant même la lecture de la résurrection de Lazare. Tout ce faisceau de paroles apparemment anodines, de réel sollicité, représente le visible pour atteindre l'invisible¹² afin que triomphe le spirituel du symbole qui va suivre. A quoi il faut ajouter l'oubli freudien du héros que le génial analyste qu'est Dostoïevski se garde bien de rappeler, sachant que le lecteur, lui, s'en souvient. Raskolnikov a cependant inconsciemment enregistré la discussion qu'il a eue avec Porphyre Pétrovitch à propos de l'article, lui aussi oublié, sur les hommes exceptionnels s'arrogeant le droit de verser le sang pour accomplir leur mission. Contestant la théorie de l'étudiant — sur quel critère ces hommes fondent-ils leur supériorité? — le juge s'était emparé de l'expression «Nouvelle Jérusalem» lancée par Raskolnikov pour lui demander s'il croyait en Dieu... et à la résurrection de Lazare! Le désir refoulé de Raskolnikov a forcé le barrage de la mémoire rétive. Commence la lecture.

La véritable *étrangeté* de la scène provient d'autre chose qui est l'apanage des grands romanciers, de Dostoïevski mais aussi de Tolstoï, à savoir la charge divinatoire, le don de la divination prêté aux héros. Le romancier commente les réactions des deux protagonistes *comme si* Sonia savait *déjà* que Raskolnikov était l'assassin, donc un «malheureux» à remettre sur le droit chemin de la foi en Dieu. *Comme si* Raskolnikov assimilait presque consciemment sa mort spirituelle et sa décomposition à celle de Lazare, en un mot, prenait la place de ce dernier, pour connaître la bonne nouvelle de la résurrection. Ainsi lorsque Sonia lit le verset 37 «Ne pouvait-il pas, lui qui a ouvert les yeux de l'aveugle-né, faire aussi que cet homme ne mourût pas?», l'auteur ménage une pose, dirige notre attention sur Raskolnikov qui regarde Sonia «avec émotion». Il nous donne à penser que le héros suffoquant, se sentant mourir et ne le voulant pas, songe qu'il est

¹² Ep tre aux Hébreux, 11, 3.

un aveugle-né, à la conscience obscurcie par l'idée qui le possède. Plus même, Dostoïevski entre dans la pensée de Sonia, répète d'abord la phrase «Ne pouvait-il pas lui qui a ouvert les yeux d'un aveugle...» et transcrit le discours intérieur de Sonia: «Et *lui* aussi, *lui*, aveuglé et incroyant lui aussi, il va tout de suite entendre, il va croire...» (452; 6, 251).

Encore plus significatifs sont les versets 38, 39, 43, 44:

«Jésus donc, frémissant de nouveau en lui-même, se rendit au sépulcre: c'était un caveau, et une pierre était posée dessus, Jésus dit: «Otez la pierre». Marthe, la sœur de celui qui était mort, lui dit: «Seigneur, il sent déjà, car il y a *quatre* jours qu'il est là».¹³

Et le commentaire du romancier: «Elle appuya énergiquement sur le mot *quatre*». Sonia ignore certainement la croyance juive selon laquelle l'âme rôde encore trois jours autour du corps. Elle insiste surtout sur la mort survenue et la puanteur — le verbe russe *smerdet'* est plus fort que notre *sentir*, — la pestilence que Raskolnikov dans son for intérieur associe aux miasmes de la ville et de son âme. Elle «pédalise» pour reprendre le terme de Bakhtine, le chiffre *quatre* (en italique chez Dostoïevski) *comme si* elle savait qu'après les meurtres Raskolnikov avait vécu quatre jours de délire, qu'il s'était tué spirituellement et depuis, enfermé dans sa déréliction, puait littéralement et se décomposait. Dans la conscience de l'assassin, ce *quatre* sonne le glas. En liant la Sainte Parole au flux de conscience, le génie du romancier dramatise le symbole.

Chaque pause commentée entre les versets est lourde de sens. Les versets 43 et 44 où Jésus crie d'une voix forte «*“Lazare, sors!”* Et le mort sortit» sont coupés par une parenthèse de l'auteur. Ils reprennent ensuite: «...les pieds et les mains liés de bandelettes, et le visage enveloppé d'un suaire. Jésus leur dit : *“Déliez-le et laissez-le aller”*». Comment ne pas voir dans ces bandelettes et ce suaire tout le tissu complexe des alibis que se donnait l'assassin, les œillères, qu'enfin lucide il énumèrera à Sonia lors de son aveu. À savoir, les prétextes humanitaires: sauver sa mère, sa sœur, lui-même, l'humanité entière, instaurer un nouvel âge d'or, la Nouvelle Jérusalem; extirper les fléaux sociaux: la misère, l'alcoolisme, la prostitution, l'usure; rêver d'être un Napoléon, un surhomme à qui «tout est permis» et dont il se croit un élu. Ce suaire, ces bandelettes qui tombent sont les

¹³ En russe: «Gospodi! uze smerdit, ibo cetyre dnja, kak vo grobe».

figures de l'aveuglement menant au crime, les linges ensanglantés de sa propre mort aussi. Du moins imagine-t-on ainsi le retentissement de ces paroles de résurrection dans l'âme de Raskolnikov.

Curieusement, Dostoïevski ne cite pas les versets 5 à 18 sur la maladie de Lazare et sur cet étrange atterroissement de Jésus — «Le ma tre de la mort», dit Bossuet — qui ne se rend pas immédiatement à Béthanie, auprès de Lazare, et s'exprime en paroles sibyllines, du moins pour les disciples: «Cette maladie ne mène pas à la mort, elle est pour la gloire de Dieu», «Notre Lazare repose, leur dit-il, mais je vais aller le réveiller», et ce commentaire de Jean: «Jésus avait parlé de sa mort, mais eux pensèrent qu'il parlait du repos du sommeil».¹⁴ Le lecteur n'y a pas droit, mais Sonia les lit et Raskolnikov les entend. Son âme orgueilleuse n'en saisit pas encore le sens. Ce non-dit du romancier est, au demeurant, provisoire: le verbe johannique ne pénètre pas encore, sur ce point de la maladie, l'âme endurcie de Raskolnikov qui, rappelons-le, même au bain, ne se repent pas, persuadé qu'il est de n'être qu'un «pou esthétique», d'avoir été simplement la victime d'un «ratage», d'un échec. La maladie n'est pas encore diagnostiquée, ni éradiquée.

Elle ne le sera qu'à l'épilogue qui prolonge superbement le symbole initié par la lecture de la résurrection de Lazare, celui du passage nécessaire par la mort pour accéder enfin à la Vie. Reportons-nous aux dernières pages du roman. Raskolnikov purge sa peine au bain, il se cabre toujours et est rejeté par les bagnards qui le traitent d'athée et le lui font vertement sentir. Or la maladie vient à le frapper pendant laquelle il a un songe révélateur qui diagnostique celle, plus profonde, qui le minait avant le crime. Dans ce miroir visionnaire qu'est le rêve, sur l'écran prophétique de l'onirisme, sa longue obstination et son erreur opiniâtre s'éclairent: «Il voyait dans sa maladie tout l'univers en proie à une sorte de peste épouvantable inouïe, jamais vue, venue des profondeurs de l'Asie sur l'Europe. Tous devaient périr, en dehors de quelques élus en très petit nombre. Il était apparu de nouvelles trichines inconnues, des créatures microscopiques qui s'installaient dans le corps des hommes» (755; 6, 419).

La suite décrit le processus de la maladie: chaque homme se persuade qu'il est le seul à détenir la vérité, surestime sa propre

¹⁴ Cité d'après la Bible de Jérusalem. P. Pascal avait choisi pour sa traduction la Bible Crampon.

intelligence, est désormais inapte à distinguer le bien du mal, bref, crève d'orgueil. Un tableau apocalyptique, gigantesque fresque, est alors mis en scène par l'inconscient: famines, incendies, carnage, guerres fratricides, anarchie et destruction. Dans ce douloureux cauchemar, Raskolnikov projette sa propre tragédie sur la toile de fond de l'univers et de l'humanité entière, il *transfère* son mensonge aux autres, au monde. Sur cet agrandissement onirique, lui apparaît clairement la nocivité foncière de son idée, de sa théorie aberrante, de son orgueil mortifère. La vision apocalyptique de l'humanité à feu et à sang est une véritable illumination: la maladie n'est autre que la tragique liberté de l'homme et, sa conséquence, l'éternel combat que se livrent dans le cœur humain le mal et le bien, Dieu et le diable, comme l'écrira plus tard Dostoïevski dans *les Frères Karamazov*. Il faut la vivre et mourir pour ressusciter. Le songe se clôt sur des mots d'espérance: «Dans tout l'univers il ne put se sauver que quelques individus: c'étaient les purs et les élus destinés à engendrer une nouvelle race d'hommes et une nouvelle vie» (757; 6, 420). Terrible maladie que Jésus laisse agir pour «la glorification de Dieu» (Jn, 11, 4). Soudain s'éclaire l'apparent atermoiement de Jésus pour se rendre auprès de son ami malade Lazare: l'épreuve du passage par la mort est nécessaire, pour Raskolnikov aussi.

Curieusement, dans la phrase concernant les rescapés de la conflagration universelle, Raskolnikov retrouve son idée première d'élection. Mais elle s'est métamorphosée. Elle répond à la suggestion de Porphyre Pétrovitch qui essayait de convaincre Raskolnikov d'un possible relèvement: «Soyez un soleil, et tout le monde vous verra. Un soleil a besoin avant tout d'être un soleil» (638; 6, 352). Or le soleil, Raskolnikov, le bagnard, le voit qui inonde la steppe immense: «Là-bas, c'était la liberté, là-bas vivaient d'autres hommes qui ne ressemblaient en rien à ceux d'ici, là-bas le temps était comme arrêté, comme si n'étaient pas encore révolus les siècles d'Abraham et de ses troupeaux» (758; 6, 421). Vision biblique qui nous rappelle que la liturgie orthodoxe assimile le Christ au soleil. De la résurrection de Lazare, on passe à celle du Christ que Jean relie explicitement dans son évangile. Ne fait-il pas de ce miracle la cause immédiate du complot des grands prêtres, de l'arrestation de Jésus et de la crucifixion? Et, plus profondément, l'événement préparant la résurrection du Christ, qui fonde, unifie toute l'humanité dispersée, désemparée, que Raskolnikov avait entrevue dans son songe.

Il peut enfin sortir de son enfer personnel et amorcer l'expérience de l'amour. Celui-ci, on le sait, survient par Sonia: «Il l'aimait sans bornes, enfin était arrivée cette minute...» Raskolnikov dépouille en lui le vieil homme: «Tout, même son crime, même sa condamnation et sa déportation, lui semblait maintenant dans ce premier élan, quelque chose d'extérieur et d'étrange...» (759—760; 6, 421—422). A la maladie qui le paralysait s'est substitué l'amour. Là encore, résonne la lecture du chapitre onzième de Jean, où l'évangéliste insiste sur l'amour que porte Jésus à Lazare: «Celui que tu aimes est malade», font dire Marie et Marthe au Christ. Sonia qui loge chez les Kapernaoumov dont le nom évoque Capharnaüm, situé non loin de Magdala, est la pécheresse repentie et aimante, Marie-Madeleine, qui n'est pas la même que la sœur de Lazare évoquée dans Jean, mais Marie cependant, capable d'obtenir de Jésus qu'il ressuscite Lazare, et donc Raskolnikov.

S'il fallait une preuve dernière pour démontrer la continuité voulue du symbole, allons au *finale* du roman. Raskolnikov a un Evangile sous son oreiller — ainsi que Dostoïevski dans sa forteresse d'Omsk, le pénitencier où il passa quatre années de 1850 à 1854. Il le prend machinalement: «Ce livre appartenait à Sonia, c'était celui-là même dans lequel elle lui avait lu le récit de la résurrection de Lazare» (760; 6, 422). A lui, le meurtrier qui, jadis, était venu la voir à la *onzième heure* — autre symbolique biblique — lui, à qui il reste *sept* années encore à passer au bagne — toujours la symbolique des chiffres — au terme desquelles il aura à accomplir «un long exploit», à vivre «une rénovation progressive», «une régénération graduelle». Chez Dostoïevski, la résurrection d'entre les morts, lui qui, à sa sortie du bagne, vécut l'expérience littéralement, spirituellement en adhérant au Christ, demeure toujours une œuvre lente, difficile et souterraine.

Après L. Chestov dans son *Dostoïevski et Nietzsche, philosophie de la tragédie*, K. Motchoulski dans *Dostoïevski, la vie et l'œuvre* pense que l'épilogue de *Crime et châtiment* est surajouté et artificiel, qu'il est un «voile pudique» jeté sur Raskolnikov, qui périt tel un héros tragique dans sa lutte avec le Destin aveugle, et «le mensonge pieux» d'une renaissance rejetée dans les brumes de l'avenir.¹⁵

¹⁵ Motchoulski C. Dostoïevski. Paris, 1963. P. 259.

La résurrection de Lazare dans Crime et châtiment

M. Bakhtine est du même avis, pour une autre raison: l'inachèvement et l'inaboutissement sont inhérents à la vision littéraire de Dostoïevski qui poursuit indéfiniment la dialectique polyphonique. Leur jugement, dicté par une prédilection pour le Dostoïevski tragique, visionnaire du drame indicible de l'homme, prive malheureusement le roman de sa symbolique transcendante, de son souffle spirituel, de son message chrétien. Or, comme nous avons tenté de le montrer et d'autres exégètes plus attentifs avant nous, cette symbolique de la mort et de la résurrection de Lazare, avec en arrière-plan grandiose, celle du Christ, anime le roman, *du premier chapitre à la dernière ligne de l'épilogue*. Patiemment ourdie jusqu'à la rencontre pathétique de Sonia et de Raskolnikov, elle culmine dans la lecture du récit de Lazare que fait Sonia, électrisée par sa faculté divinitaire et prophétique, et qu'entend l'aveugle Raskolnikov moissonnant sans le savoir et ensilant dans son cœur les grains qui, plus tard, au bain, germeront. Sa résurrection aura-t-elle lieu? Le romancier trop lucide recourt au futur. Il n'est point dit aussi, dans le chapitre johannique, que Lazare, après sa résurrection, soit devenu autre. Quoi qu'il en soit, *Crime et châtiment*, roman sombre et tragique du naufrage de Raskolnikov, se clôt par une plage d'espérance et de lumière, annonçant le «cinquième évangile» voilé que sera l'œuvre à venir, *l'Idiot*.

Натан Тамарченко

СКРЫТАЯ ЦИТАТА КАК ОТСЫЛКА К ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ («Преступление и наказание»)

Различия между *цитатой* в традиционном («узком») значении — «отрывок из литературного произведения, приводимый с дословной точностью»,¹ — и таким воспроизведением чужого текста, которое в этом достаточно точном смысле цитатой не является (ср.: аллюзия, реминисценция), хорошо известны. Но они пока еще никак не связывались с проблемой «чужого авторства». ² Между тем возможны, по крайней мере, два принципиально различных варианта творческой ориентации цитирующего автора на создателя приводимого текста. Другой автор может рассматриваться в первую очередь либо как индивидуальность, либо, напротив, как носитель или трансформатор литературной традиции, например, жанровой.

Формальная *выделенность*, *точность* воспроизведения и прямая *отсылка* к источнику свидетельствуют, по-видимому, о культурной (литературной) значимости *авторства* и, следовательно, — о соблюдении авторских прав. Наоборот, *невыведенность* чужого текста, его *анонимность* и *неточность* воспроизведения могут быть способом указания на первостепенную значимость *традиции*, которой принадлежит этот текст; авторская же индивидуальность делает именно его в этом отношении наиболее репрезентативным. В таком случае указание авторства могло бы сместить акцент. Поэтому приемом, наиболее адекватным поставленной задаче, оказывается «деавторизация» цитируемого текста.

¹ Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 2. Стб. 1086.

² См., например: Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова). Тверь, 2002.

Поскольку для многих авторов принадлежность произведения к тому или иному жанру — вопрос не формальный (учитывается «память жанра»), ответ на него важен для понимания смысла текста. Скрытые цитаты могут служить специальными знаками или указаниями на жанровую традицию, которая, по предположениям автора, должна быть читателю известна. Исходя из высказанных предпосылок, обратимся к тексту «Преступления и наказания», чтобы выяснить, на какую именно жанровую традицию автор ориентировал читателя. При этом необходимо учесть, что литературность ситуаций и поступков, которая, как правило, эксплицируется повествователем, в романах Достоевского входит в кругозор самих персонажей.

Одна из линий такой демонстративной преемственности — связь с «Пиковой дамой» — давно известна благодаря в особенности некоторым наблюдениям А. Л. Бема (слово «графиня» в диалоге Разумихина с Раскольниковым) и М. М. Бахтина (образ смеющейся мертвой старухи в сне Раскольникова).³ Изучение роли случая в сюжете романа или системы словесных повторов в его тексте позволило распространить аналогию на других персонажей — Лизавету, Свидригайлова.⁴ Но в качестве авторских указаний на принадлежность обоих произведений к общей для них жанровой традиции такие словесные и образные переклички почти не интерпретировались.⁵ О какой же именно традиции может идти речь?

Напомню вначале то место в «Преступлении и наказании» (диалог Разумихина с Раскольниковым), на которое указал А. Л. Бем:

³ Бем А. Л. Отражения «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского // *Slavia*. 1929–1930. VIII, кн. 1. С. 99; Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 190. Эта связь рассмотрена также в ряде наших публикаций.

⁴ См.: Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 404–405. Ср.: Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С. 98–145; Альтман М. С. Достоевский: по вехам имен. Саратов, 1975; Ашимбаева Н. Т. Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 23; Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 133, 219, 267 и др.

⁵ См. об этом: Тамафченко Н. Д. О жанровой общности «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания» // XXVI Герценовские чтения. Литературоведение: Краткое содержание докладов. Л., 1973. С. 44–49.

«— О чем бредил?

— Эх ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано» (6, 98).⁶

Никакой графини в числе персонажей романа, как известно, нет. Заметим вслед за А. Л. Бемом, что, сближая (скорее всего, непреднамеренно) своего приятеля с пушкинским Германном, Разумихин вместе с тем уподобляет и «секрет» Раскольникова *тайне* трех карт, связанной с потусторонним миром и сообщенной герою «Пиковой дамы» *призраком*. Но в таком случае рассмотренный диалог соотнесен с разговором Раскольникова и Свидригайлова о привидениях.

В рассказе Свидригайлова о том, как ему покойная Марфа Петровна «являться изволит» или как приходит покойный же лакей Филипп, призраки видятся наяву и предстают в обычных ситуациях и в будничном облике. Заметим, что аналогичные особенности видения Германа побуждали пушкинистов говорить о влиянии Гофмана. Еще интереснее для нас рассуждение рассказчика, цель которого — доказать, что реальное существование привидений, по крайней мере, вполне вероятно. Любопытно, что само это рассуждение Свидригайлов приводит как *чье-то возможное мнение*, и потому в тексте оно заключено в кавычки:

«— Ну а что, если так рассудить (вот помогите-ка): “Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир”. Я об этом давно рассуждал» (6, 221).

«Цитируется» здесь, в сущности, сама идея *двоемирия* и *возможности встреч «земного человека» с явлениями другого мира, т. е. привидениями*. Но эта идея — основа совершенно определенной жанровой традиции, а именно — *готического романа*. В рамках этого жанра (особенно в его «френическом» или «черном» варианте) нарушение «земного

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции

порядка» — это *преступление* и одновременно *болезнь* (безумие) героя; его сознание оказывается на *границе* миров: отсюда и мотив привидений. Значим выход сознания за общепризнанные пределы (включая нравственные нормы), равно как и то, что для Раскольникова приведенное рассуждение само по себе — свидетельство сумасшествия. Оба героя Достоевского видят болезненные и «криминальные» сны, неотличимые для них вначале от реальности. Кроме того, встречу с мещанином, спровоцировавшую сон Раскольникова о повторном убийстве старухи, он воспринимает как встречу с *физраком*, посланцем иного, потустороннего мира:

«Кто он? Кто этот вышедший из-под земли человек? <...> Где же он тогда стоял и откуда смотрел? Почему он только теперь выходит из-под полу?» (6, 210).⁷

Другая сторона отсылки к той же жанровой традиции — обсуждение вопроса о природе неожиданных совпадений в ходе событий; на первый взгляд, случайных, но приводящих к многозначительным иррационально-необходимым (роковым) следствиям. У Достоевского:

«— Я к вам шел и вас отыскивал, — начал Раскольников, — но почему теперь я вдруг поворотил на -ский проспект с Сенной! Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу <...> Только поворотил, вот и вы! Это странно!

— Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!

— Потому что это, может быть, только случай» (6, 356).

Прежде под знаком аналогичных размышлений повествователя была подана в романе встреча героя с Лизаветой на Сенной. Новый вариант странной встречи и особенно факт ее *обсуждения* превращают случайное совпадение в *мотив*, побуждая читателя думать о традиционности события. Действительно, аналогичное обсуждение с практически теми же словесными формулами находим и у Пушкина:

«— Случай! — сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн».⁸

⁷ Это место ни в академическом собрании сочинений писателя (см.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 381), ни в книге Б. Н. Тихомирова (см.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 256) не прокомментировано.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 322. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках после цитаты.

К тому же тема роковых случайных совпадений связана в «Пиковой даме» не только с игрой, как часто полагают,⁹ но и с логикой развертывания всего сюжета. Она присутствует, например, и в том, как Германн неожиданно для себя оказался у дома графини.¹⁰ Традиционна, в первую очередь, основная сюжетная ситуация столкновения героя с «иррациональной силой»: с ней, согласно Ю. М. Лотману, у Пушкина отождествлена графиня («Я пришла к тебе против своей воли»), а у Достоевского — старуха-процентщица.¹¹

Приведенные нами скрытые цитаты из «Пиковой дамы» вместе с отсылкой к «возможному» источнику рассуждения у Свидригайлова очерчивают в качестве *контекста* общий для двух произведений традиционный комплекс мотивов. Его ядро — *переход границ*: как в области социальных и психологических норм, так и по отношению к реальности в целом (между случаем и чудом, сном и явью, жизнью и смертью). Объединяющий двух авторов образ мира и человека принадлежит, видимо, не только готическому роману, но и более широкой и древней традиции, на которую, по Бахтину, указывает «сочетание смеха со смертью» в «образе смеющейся мертвой старухи». ¹² Вслед за ученым назову эту традицию — за неимением другого термина — «гротескно-карнавальной».

Находясь в ее русле, «Преступление и наказание» и «Пиковая дама» ориентированы на две существенно разные, хотя и преемственно связанные, модификации гротескной прозы. С одной стороны, в этих произведениях сказывается высоко оцененный авторами опыт готического романа. Еще Г. А. Гуковский и Ч. Пессидж ¹³ заметили, что мотив дьявольского

⁹ Придавая этому диалогу в «Пиковой даме» ключевое значение, С. Г. Бочаров соотносит категории случая и «сказки» (или «чуда») исключительно с игрой — в ее философском аспекте. См.: Бочаров С. Г. Случай или сказка? // Пушкин в XXI веке: Сб. в честь В. С. Непомнящего. М., 2006. Возможно, что вопрос об откликах на пушкинскую повесть (в том числе и на мотивы случая и чуда) в «Преступлении и наказании» не рассматривается именно по этой причине.

¹⁰ См.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 199.

¹¹ См.: Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт... С. 395–396, 404–405.

¹² См.: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 190.

¹³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 348; Passage Ch. E. The Russian Hoffmannists. Mouton Co. the Hague, 1963. P. 132.

договора в монологе Германа, обращенном к графине, сближает пушкинскую повесть с «Мельмотом Скитальцем». О связи романов Достоевского с готической традицией (и, в частности, с тем же романом Мэтьюрина) в 1920-е гг. писал Л. П. Гроссман.¹⁴ Но есть и прямой отклик на финальный эпизод этого романа в том месте «Преступления и наказания», где Раскольников сравнивает себя с неким приговоренным. За час до смерти этот персонаж думает, что согласился бы жить «на высоте, на скале... а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность», поскольку «лучше так жить, чем сейчас умирать!». Выделенные слова — не что иное, как составные элементы скрытой цитаты из «Сна Скитальца» (Мельмоту, обреченному на смерть, снится, что он стоит на краю пропасти, «на утесе, выдавшемся над огненным морем», а над ним — «мрачный, непроницаемый воздух»).¹⁵

С другой стороны, произведения Пушкина и Достоевского полемически ориентированы на клише современных им популярных образцов французского романа. Более того: полемика с литературной модой двух разных эпох — рубежа 1820—1830-х и середины 1860-х гг. — выражается у Пушкина и у Достоевского одними и теми же словесными формулами. Томский утверждает, что Германн — «лицо истинно романтическое» и «на его совести по крайней мере три злодейства»; повествователь же видит в этом «портрете», почерпнутом из «новейших романов», «уже пошлое лицо» (343—344). Свидригайлов — в ответ на повторенные Раскольниковым

¹⁴ См.: Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. Л., 1925. С. 29—31 и др.; см. также: Arban D. Les images formatrices de la légende du Grand Inquisiteur // Cahiers du Sud. 1965. N 383—384. P. 41—42.

¹⁵ См.: Мельмот-скиталец. Сочинение Матюреня, автора Бертрама, албийгоцев и проч./Пер. с франц. Н. М. (Ч. 1—6). СПб., 1833. Ч. 6. С. 224—225. Курсив мой. — Н. Т. Подробное сопоставление проведено нами в статье: Достоевский, Мэтьюрин и Гюго (К вопросу о жанровых истоках и связях «Преступления и наказания») // Проблемы жанра в зарубежной литературе (Республиканский сборник). Свердловск, 1979. С. 15—27. Интересно, что в современном переводе текстуальное сходство еще очевидней: «на вершине, над пропастью, на высоте», а именно — на «скале» над вечно бушующим «океаном» и под «непроницаемую крошечной тьмой» (Мэтьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 526—527). Достоевскому роман мог быть доступен и во французском переводе: возможно, он был более точен.

«пошлые» слухи о его злодеяниях (тоже трех: здесь прямо упомянуты «ребенок» и лакей Филипп, но в других местах речь шла и о Марфе Петровне) — цитирует выражение Томского: «Я вижу, что действительно могу показаться кому-нибудь *лицом романическим*» (6, 364—365; выделено везде мной. — Н. Т.).¹⁶

У Пушкина приведенная нами реплика Томского, замечания графини о «нынешних» романах и отзыв о них повествователя отсылают читателя к так называемой «неистой» французской словесности. Факты, свидетельствующие о текстуальных связях пушкинской повести с некоторыми произведениями ранних Бальзака и Гюго, а также Жюль Жанена, представляющими эту литературную школу, освещены мною в другой работе.¹⁷ Свидригайлов же, несомненно, имеет в виду популярнейший в 1840—1860-х гг. (от Ф. Сулье, А. Дюма и Э. Сю до «Отверженных» В. Гюго и «Рокамболя» П. Понсон дю Террайля) «роман-фельетон»,¹⁸ который впоследствии был назван «авантюрно-трущобным» (М. М. Бахтин) или «социально-криминальным» (О. Цехновицер).¹⁹

К числу «отражений» этого последнего жанра в кругозорах персонажей «Преступления и наказания» относится встреча Свидригайлова в его ночном «кошмаре» с девочкой (которой он пытается помочь, как Жан Вальжан Козетте) и появление у нее «лица продажной камелии из француженок».²⁰

¹⁶ И это место не комментируется как в академическом издании текста Достоевского (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 396), так и в книге Б. Н. Тихомирова (см.: *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! гряди вон». С. 379). Ср. наши наблюдения в статье: *Тамафченко Н. Д.* О жанровой структуре «Преступления и наказания» // Проблемы жанра в истории русской и зарубежной литературы. Кемерово, 1976. С. 84.

¹⁷ См.: *Тамафченко Н. Д.* К проблеме «Пушкин и готическая традиция»: жанровый контекст «Пиковой дамы» // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: Сб. докладов. М., 2005. С. 208—221.

¹⁸ Об этом жанре и, в частности, о принадлежности к нему романа Гюго см.: *Пахсарьян Н. Т.* Фредерик Сулье и становление романа-фельетона в XIX в. // Французская литература 30-х—40-х годов XIX века: «Вторая проза». М., 2006. С. 132 и др.

¹⁹ См.: *Цехновицер О.* Достоевский и социально-криминальный роман 1860—1870-х годов // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Вып. 4. № 47. Л., 1939. С. 273—303.

²⁰ Видимо, отсылка к роману А. Дюма-сына «Дама с камелиями», который Достоевский хорошо знал (об этом свидетельствует и текст романа

А в сюжете — двойственная роль этого же персонажа: то он — богатый совратитель, покупающий юную дочь бедных родителей, то — бескорыстный благодетель детей Катерины Ивановны. С сюжетными штампами романа-фельетона соотносено также *параллельное* участие Лужина в судьбе Дуни, а Раскольникова — в судьбе семьи Мармеладовых. Первого манит роль «благодетеля», на которого должны смотреть «как на провидение» (6, 235, 277). Второй, на практике благодетельствуя из искреннего сострадания, теоретически эту роль отвергает, приравнивая ее к «подлой» роли убийцы — «Чтобы помогать, надо сначала право такое иметь, не то: “Crevez chiens, si vous n’êtes pas contents!”» («Подыхайте, собаки, если вы не согласны!», 6, 174). И в самом деле, роль «благодетеля», действующего во имя «всеблагого провидения», для Раскольникова — одно из возможных оправданий убийства. На практике же, однако, «право помогать» оказывается, с его точки зрения, неоспоримым, причем как раз в тот момент, когда Лужин выступил в более свойственной ему (но не менее клишированной) роли мстительного *клеветника*. Соотнесение в авторском кругозоре жизненных ролей разных персонажей с одной и той же жанровой традицией оттеняет существенные различия между ними.

Аналогичную функцию имеет восприятие событий Катериной Ивановной, в глазах которой между жизнью и романом нет различий. *Литературные клише*, с ее точки зрения, — общая и вполне подходящая характеристика разных персонажей. Но жизненная практика, освещаемая с других точек зрения, проявляет и акцентирует их антагонизм. О Раскольникове она говорит:

«... нам помогает один великодушный молодой человек, имеющий средства и связи, и которого Семен Захарович знал еще в детстве...» (6, 141).

И почти тот же набор лексических штампов — по поводу Лужина:

«... благороднейший, великодушнейший человек, с огромнейшими связями и с состоянием, бывший друг ее первого мужа, принятый в доме ее отца и который обещал употребить все средства, чтобы хлопотать ей значительный пенсион» (6, 292).

«Идиот»). Ср.: Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 404.

Неудивительно, что в этом случае знаковая фигура благодетеля, который спасает «униженных и оскорбленных»,²¹ — при всей очевидности своего литературного происхождения — не может быть возведена ни к какому определенному источнику. И, наоборот, приведенная выше французская фраза Раскольникова представляет собой *цитату* — прямую, хотя и несколько неточную — из романа Гюго «Отверженные» (часть третья, кн. 8, гл. IV).²²

На связь романов Достоевского с «романом-фельетоном» Л. П. Гроссман также указывал.²³ Другими исследователями были замечены и определенные сюжетные переклички «Преступления и наказания» с «Отверженными». ²⁴ Но вне поля зрения оставалось удивительное сходство полемических реакций Пушкина и Достоевского на современную им жанровую моду. Оно не случайно: модой становились сменявшие друг друга новейшие исторические варианты той самой жанровой традиции (гротескно-карнавальной), которую оба писателя восприняли также в ее, условно говоря, «классической» и вместе с тем почти забытой форме, т. е. в форме готического романа рубежа XVIII—XIX вв. «Роман-фельетон», как показано в специальных исследованиях, преемственно связан с «неистойвой» литературой, а через нее — с готическим романом.²⁵

С такой точки зрения далеко не случайным представляется факт наиболее тесного и глубокого сближения произведений Достоевского и Пушкина с небольшой повестью В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти». Об отклике на нее в «Преступлении и наказании» писал В. В. Виноградов, причем речь шла именно о гротескной фигуре таинственной старухи

²¹ См.: Угrehелидзе В. Г. Сюжетная структура социально-криминального романа // Филологический журнал. 2006. № 2 (3). С. 237–242.

²² Благодарю Д. М. Магомедову за помощь в разыскании источника. В упомянутых комментариях Б. Н. Тихомирова, как и ранее в самом академическом издании, это место вообще не рассматривается.

²³ См.: Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского.

²⁴ См.: Цейтлин А. Г. «Преступление и наказание» и «Les misérables» // Литература и марксизм. 1928. Кн. 5. С. 20–58; Тамафченко Н. Д. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов: Сб. науч. трудов. Л., 1974. С. 23–40.

²⁵ См. об этом: Французская литература 30–40-х годов XIX века: «Вторая проза». М., 2006. С. 126–127, 129, 135, 181, 183, 190 и др.

Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции

в снах героев Гюго и Достоевского.²⁶ Кроме того, один из лейт-мотивов романа, как известно, — *состояние приговоренного к смерти*, которое многократно переживает Раскольников. Выяснилось также, что в «Пиковой даме» не только диалог Германа с графиней насыщен скрытыми откликами на разговор приговоренного со старухой, но одна из фраз пушкинского героя в этом диалоге представляет собою кальку с одной реплики жандарма у Гюго.²⁷ Он просит приговоренного явиться к нему после смерти в казармы и назвать три выигрышных номера в предстоящей лотерее, причем выражает эту просьбу следующим образом: «Voici. Si vous pouvez faire le bonheur d'un pauvre homme, et que cela ne vous coûtât rien, est-ce que vous ne feriez pas?». ²⁸ Германн говорит графине, имея в виду ее способность «угадать три карты сряду»: «Вы можете *составить счастье* моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...», а затем — «Подумайте, что *счастье* человека находится в ваших руках...» (340—341).²⁹

Особое внимание двух писателей к повести Гюго обусловлено ее уникальной ролью в судьбе интересующей нас традиции. Будучи одним из самых ярких явлений «неистовой школы», она подготовила последующее обращение автора к социальным аспектам проблемы преступления и наказания — в повести «Клод Ге» и романе «Отверженные». В то же время своей углубленностью в психологию и метафизику ожидания смерти «Последний день приговоренного», по-видимому, наследовал такому образцу готического романа, как «Мельмот Скиталец».

²⁶ См.: Виноградов В. В. Из биографии одного неистового произведения. «Последний день приговоренного к смерти» // Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 63—75.

²⁷ Подробнее см.: Тамарченко Н. Д. К проблеме «Пушкин и готическая традиция»... С. 208—221.

²⁸ Hugo Victor. Oeuvres complètes. Paris, 1888. V. 10. P. 411 («Так вот. Если вы можете составить счастье бедного человека, и оно ничего не будет вам стоить, разве вы этого не сделаете?»). Выделено мной. — Н. Т.

²⁹ В упомянутой работе о судьбе и случае в «Пиковой даме» С. Г. Бочаров отрицает сколько-нибудь серьезную связь произведения с рассмотренной нами традицией: «Подобные провокации рассеяны в изобилии в тексте, мотивы готического или “неистового” романа в том числе — как модель, которой автор не следует» (Бочаров С. Г. Случай или сказка? С. 34). Жаль, что ученый, пренебрегая существующими специальными сравнительными исследованиями, столь решительно отверг изученную и давно уже вполне доказанную прямую и тесную (отнюдь не всегда полемическую) связь повести с «моделями» этих жанров.

Nina Perlina

PORTRAYALS OF AGLAYA AND NASTASIA:
EKPHRASTIC NARRATIVE IN *THE IDIOT*

On April 14, 1867, F. M. Dostoevsky and his new wife, Anna Grigorievna, left St. Petersburg to travel abroad. Initially conceived as a trip of no more than three months, the journey would last much, much longer than expected. The family did not return to Russia until four and a half years later.¹

Both his poor state of health and the critical state of his finances precipitated Dostoevsky's departure from Russia. Threatened with debtors' prison (an arrest that would leave his wife without protection at home and render him incapable of working), he left for Europe in order to write, fully aware that «the psychic influence of abroad would be very bad on him».² Indeed, the Dostoevskys led such a lonely life abroad that when their first child, Sophia, was born, Dostoevsky had to ask two unknown soldiers to serve as witnesses in order to record the event in the Geneva city registry.³ The family would live in Dresden, Basel, Geneva, Florence, Milan and return to Dresden again. In addition to trips to the gambling tables and casinos (which the writer considered a curse, rather than a form of amusement), he and Anna Grigorievna would entertain themselves by attending occasional summer concerts. They also went to

¹ Dostoevsky's daughter Liiuba/Lilya was born in Dresden on Sept. 14/26, 1869.

² Dostoevsky to N. A. Maikov, Geneva, August 28/16, 1867. *Dostoevsky F. Complete Letters*. Ann Arbor, 1989. Vol. 2. P. 251–52.

³ The child was born February 23 / March 6, 1868, and died May 12/24 of the same year. *Letopis' zhizni i tvorchestva F. M. Dostoevskogo. 1821–1881* / Ed. I.A. Bitiugova, V. A. Viktorovich et al. SPb., 1994. Vol. 2. P. 163, 176.

libraries, where Dostoevsky devoured Russian newspapers and émigré publications, and frequented museums (mainly when the galleries were free of charge). Beset by financial problems, compelled to live far away from Russia, inconsolable after the loss of their first child, in Europe Dostoevsky nonetheless managed to produce his famous novel *The Idiot*, a lengthy novella *The Eternal Husband*, and Part One of *The Possessed*. Of these novels, *The Idiot* is particularly rich with meaningful references to the works of pictorial art from the Dresden and Basel museums. One can surmise that pictorial representations of people in their daily interactions and social relations served as a form of compensation for Dostoevsky's lack of real-life contacts with his friends. The writer treated the works of visual art as a narrative, as ekphrasis, a particular type of «description which aims at vividness and tries to bring its object clearly in front of the reader's / viewer's eyes».⁴ On numerous occasions, a reader of *The Idiot* finds Prince Myshkin contemplating objects of visual art: lithographs in General Epanchin's anteroom, a photograph of Nastasia Filippovna, a life-size oil-painting that depicts Rogozhin's father. Through Myshkin's contemplations other characters become involved in the discussion of Hans Holbein's canvas *Dead Christ* (Basel), of his Madonna paintings (Dresden and Basel), and of the horrifying spectacles of beheading — as they were performed in real life (guillotine) and depicted in European painting (*The Beheading of John-the Baptist* by Hans Fries, Basel). Myshkin also suggests the scene of beheading as a subject for Adelaida Epanchina's painting.

As a literary genre ekphrasis owes its origin to the writings of Philostratus of Lemnos (born c. 191 AD), a sophist philosopher and pedagogue who wrote books that discussed and described *Eikonen* (pictures and frescoes) in order to teach his disciples rhetoric and develop their interpretive skills.⁵ Philostratus focused his discussions on pictures that took their themes from literature and in order to explain the composition and the overall meaning of visual representations he cited Homer and other poets whose works were well known to his disciples. Philostratus viewed himself as a «preceptor of knowledge / wisdom», and his heuristic dialogues were

⁴ Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World / Ed. H. Cancik, H. Schneider. New York, 2002. Vol. 2. P. 872.

⁵ Philostratus. *Imagines* / With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge, Harvard UP, 1931.

aimed at encouraging his disciples to look at the picture, to listen to his interpretations, to respond to his logic and then to draw their own conclusions: what does this depiction mean. By implication, at the very core of ekphrasis stands the figure of the preceptor of knowledge who teaches others how to attain wisdom through contemplation of the object.

The purpose of this paper is to demonstrate that ekphrasis can be treated as one of the fundamentally important constituents of The Idiot's narrative and thematic composition.

In *Image and Concept* O.M. Freidenberg traces the origin of narrating. In terms of literary genesis, the separation of the cognizing subject from the cognized object signals the separation of the speaker, of the individual «I» (a poet as a speaking and experiencing subject) from the object of narrating (the plot and the form of the narrating). As a result of this separation the speaker objectifies his narration, that is, views what he is enduring/undergoing as if «from aside». His narration of what he is experiencing becomes a *narrative* (rasskaz as a literary form) *about* what he had experienced. The narrating is «seen as» an independent narrative with its own author-narrator and plot. Such an author-narrator can be likened to a speaker and even more so — to a suppliant who puts at the altar of a Deity his entreaty that relates what he has done and endured, and in this manner represents (and re-presents) the entire picture of his life.⁶ The author-suppliant relates the ordeals, misfortunes, and losses he suffered; seeks the deity's intercession, begs his God to look upon him, to hearken to his plea, to show benevolence and mercy. The archetypal formula of ekphrasis and of the narrative is the appeal: *Sta, Viator!* A passer-by is implored to pause before what he can see, to listen to the suppliant and apprehend / acknowledge his story / tale of what he'd done and endured, or, to use Philostratus' formula, «get at the meaning of the depiction».

As a narrative genre ekphrasis can be treated as a special kind of quotation. Within the limits of a new context (a picture or the events on which the painting is based), ekphrasis combines elements of the hero's direct speech with the discourse of the author. It also

⁶ Freidenberg O.M. *Obraz i poniatie* // Freidenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* / Red. N.V. Braginskaia. M., 1998. P. 262–285. For the interpretation of Freidenberg's terms I follow my study: Perlina N. *Olga Freidenberg's Works and Days*. Bloomington, Indiana: Slavica, 2002. P. 215–221.

Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic Narrative in The Idiot

serves as a means of dialogic communication that goes along and across the boundaries of texts, time and space, covering the territories of the cultural perceptions of fictional characters (protagonists of action), authors (painters and poets as «makers» of the work of art), and appealing to viewers and readers who are encouraged to understand «what does this depiction mean». The overall effect of such discourse interference that modifies direct and indirect narratives is well known from Bakhtin—Voloshinov:

«The words and expressions, incorporated into indirect discourse with their own specificity ... are particularized, their coloration is heightened, but at the same time they are made to accommodate shadings of the author's attitude — his irony, humor, and so on».⁷

In discursive-rhetorical contexts «in which the author must deal with the problem of explaining, comparing, and putting into perspective the opinions of other people on the topic being discussed», ekphrasis works as the instrument enabling the reader, viewer, and interlocutor to understand the integral objective and deeply personal meaning of the depiction.⁸

In representational theory ekphrasis is treated as «the manner in which literary works evoke existing or imagined works of art»,⁹ in the semiotics of culture as a quotation which establishes inter-art referential connections and transfers one system of aesthetic signs and metaphors into another.¹⁰ Ekphrasis transfers general semiotic

⁷ Voloshinov V.N. *Marxism and the Philosophy of Language* / Trans. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. Cambridge, Harvard UP, 1986. P. 131.

⁸ Ibid.

⁹ Robillard V., Jongeneel E. Introduction // *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* / Ed. V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam, 1998. P. 1.

¹⁰ Scholars interested in interart perspective have organized many international conferences that focused on the in-depth study of ekphrasis. See, for instance, the collection of papers edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel, cf. above. Of a particular significance are the writings of Murray Krieger, cf. *Krieger M. The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time — and the Literary Work // Pictures into Words*. P. 6—11, who discusses the opposition between and complementary juxtaposition of natural and arbitrary signs; Tamar Yakobi, cf. *Yakobi T. The Ekphrastic Model: Forms and Functions // Ibid.* P. 12—34, who claims in the straightforward manner that «ekphrasis entails a peculiar representational nexus between domains. ...two domains (the representing and the represented) belong to two media (verbal and visual, respectively), or two art forms (literary and graphic), each with its own distinctive conditions of representation. Ekphrasis is thus notable for its semiotic variety or bi-polarity, with language replacing, yet still evoking and “crossing”

signs and specific indications of themes, topoi and styles of pictorial representation of humans from the territory of visual arts into the area of verbal discourse. Pictures and visual representations enter the sphere of the novel's narrative as «quotations» that originate from various discourse manifestations of «others». The author of the novel may make his fictional character look at the work of visual art, recognize in it a representation of a real-life landscape or comment on the depiction.

In *The Idiot*, Prince Myshkin recognizes two lithographs in Epanchin's anteroom as real landscapes of the Canton of Uri. Novoselov and Ulanovskaia identified them as «The Sun Effect in the High Valais Alps across the Chain of Mont-Rose» and «The Lake of Four Cantons» by Alexandre Calame,¹¹ though it is more likely that one of the lithographs was Calame's «Beautiful Trees at the Shore of a Waterfall» from the Dresden Gallery. It is worth mentioning that after the Dostoevskys left Dresden for Geneva (where the writer began work on *The Idiot*) they traveled through Baden, Bazel, Lucerne, Canton Uri and other areas depicted by Calame. Dostoevsky makes Prince Myshkin relate his impressions of these scenic places:

«It was a small waterfall there... Though it fell from a great height it did not seem so high. ...I used to like listening to the sound of it. ...At such moments I was sometimes overcome with great restlessness... I wandered on the mountains, and stood alone in the mountains, surrounded by great ancient resinous pine trees, ...our little village far, far below, scarcely visible; bright sunshine, blue sky, and the terrible stillness».¹²

a sign-system outside language» (Ibid. P. 22); Claus Clüver, cf. *Clüver C. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis* // Ibid. P. 35–52; and Valerie Robillard, cf. *Robillard V. In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach* // Ibid. P. 53–72. Other contributors to the collection discuss the role of ekphrasis in the writings of Shakespeare, Calderon, Victor Hugo, Rilke. Unfortunately, the Comparativists and Inter-Art scholars who treated the works of art historians (Vasari), poets, painters, and portraits produced by means of verbal or visual depictions failed to include Russian authors in their discussion.

¹¹ Novoselov V.I., Ulanovskaia B. Iu. Al'piiskii peizazh Aleksandra Kalama i bespriutnye skitaltsy Dostoevskogo // *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*. SPb., 2004. № 20. P. 248–253. See also Ashimbaeva N. T. Shveitsariia v romanakh *Idiot* i *Besyt*: K voprosu o poniatii toponima u Dostoevskogo // *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*. SPb., 2001. № 16. P. 184–185.

¹² «У нас там водопад был <...> падал высоко, а казалось, довольно низко <...> иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; <...> наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина

Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic Narrative in The Idiot

Dostoevsky could find a similar description of Calame's lithograph in a highly reliable 19th-century catalogue of the Dresden collection that his wife purchased shortly before they left the city.¹³ Later in the novel (Part III, Ch. 6) Myshkin will regroup and re-collect his recollections, and render his meditations through the interference of his soliloquies, ekphrastic depictions of the Swiss Romantic sights, and poetic descriptions known also from travelogues, memoir novels, lyrical and epic poems written by famous Russian and European authors (Karamzin, Rousseau, Zhukovsky, Byron, Herzen, and, most important, Dostoevsky's own early novelette *A Little Hero*).¹⁴ Dostoevsky used the vividness of ekphrasis to impart complementary poetic meaning to the vast cultural-historical space (the textual «in-between») that encompassed the paintings he contemplated, and to transform the themes of these paintings into the thematic composition of his main characters. Through ekphrasis the contents of spatial images (plastic or pictorial) and their aesthetic properties were transposed onto the territory of verbal narrative.

Thanks to Anna Grigorievna's *Diary of 1867* we know through which halls of the Dresden collection the Dostoevskys had to pass

страшная». See: *Dostoevskii F.M.* Poln. sobr. soch. v 30 tomakh. Leningrad, 1973. T. 8. P. 50–51. References will be made to this edition with volume and page numbers. English translation by Constance Garnett: *Dostoevsky F. The Idiot*. New York, 1981. P. 55.

¹³ *Dostoevskaya A.G.* June 9 / May 28 <1867> // *Dnevnik 1867 goda*. M., 1993. P. 75. Anna Grigorevna refers to the well-known catalogue compiled by Julius Hübner in 1856. Karl Woermann, who followed Hübner as the Director of the Dresdner Gallery, entered this lithograph in his Catalogue as «Prachtbäume am Bergstrom» (Beautiful Trees at the Shore of the Mountain Stream) and described it as follows: «Der schäumende Fluss bildet im Mittelgrunde einen kleinen Wasserfall. Die grossartigen Laubbäume links an den Felsen sind hell von rechts beleuchtet, während die Baumgruppen, die rechts unter dem steilen Ufer stehen, in tiefen Schatten gehüllt sind». (A foaming river makes a small waterfall in its middle stream. Beautiful leafy trees at the left side of the height are lit by sun, and those rousing over the rocky right shore are shrouded in deep shadow). Woermann included a reprint of Hübner's catalogue in his complete and revised edition of the Gallery guide (first edition 1880). See *Woermann K.* Katalog Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Dresden: Kunstanstalt Wilhelm G. Hoffmann, 1905, VII, XXIV. P. 804.

¹⁴ *Dostoevskii F.M.* Poln. sobr. soch. T. 8. P. 351. A fragment from *Malen'kii Geroi* (written during Dostoevsky's imprisonment in the Peter-Paul Fortress) and rendered as a subject of Myshkin's contemplation includes, in its turn, a quotation from John of Damascus liturgical canon, that praises the harmony of God-created universe. See *Dostoevskii F.M.* Poln. sobr. soch. T. 2. P. 293, 508.

in order to come to the famous Corner Room A, where Raphael's Madonna was exhibited. Moving from the main entrance on the first floor those were Rooms F—B, Italian masters of 15—17th centuries, many of whose pictorial representations were transferred into the narrative discourse of *The Idiot*. The closer the immediate contact with the visual arts within the text, the more effective the verbal depictions and in-depth psychological interpretations grow. The group portrait of the Epanchin sisters provides a vivid example of the impact of ekphrasis upon Dostoevsky's poetic narrative. The «blonde manner» of the Venetian artist Palma Vecchio (first quarter of 16th century) is presented by five bright canvasses (Room D), of which one, entitled «Three Sisters», is a rather provoking portrayal. The group, painted from life, shows three richly-dressed, lazy-looking, charming young women with their arms around each other. The youngest girl, sitting at the left, appears on two other canvasses, *Virgin and Child with Saints* and *The Holy Family with St. Catherine* (as St. Catherine). The gallant array of «the three daughters of General Epanchin» is an obvious replica of Palma Vecchio's portrait to which Dostoevsky's narrator adds a core of irony: The sisters «were blooming, healthy, well-grown young women, with magnificent shoulders, well-developed chest and strong, almost masculine, arms, and naturally, with their health and strength they were fond of a good dinner and had no desire to conceal the fact. Their mamma sometimes looked askance at the frankness of their appetite...» (34; cf. 8, 32). But Myshkin, impressed by the formidable complexion of the young ladies, goes on to interpret physical features as psychological traits:

«You asked me about your faces and what I noticed in them. I shall be delighted to tell you that. You have a happy face, Adelaida Ivanovna... One feels when one looks at you, "She has a face of a kind sister"».

Carried away by his recollections of portraiture paintings, he notices in Alexandra's outlook «some secret trouble... such as we see in Holbein's Madonna in Dresden» (72).

Ekphrastic narrative can share its themes and subject matter with real, as well as with imagined, fictional pictures, yet to the extent that ekphrasis is a form of discourse in which the author or the hero-narrator emulates the visual artist, symbolic image-ideas begin to predominate over the vivid sensual images of the initial painting. The contemplative insight enables the interpreter to treat reality as a more sophisticated, metaphysical subject. In Chapters

3, 4, and 5 of Part One Prince Myshkin moves from one ekphrastic narrative to another and develops insightful interpretations of the hidden meaning of pictorial representations. He presents General Epanchin with a specimen of calligraphic handwriting: «The humble Abbot Pafnuty put his hand thereto», moves quickly from calligraphy to chirography and demonstrates that he is not simply a good penman, but an artist and psychologist. He discovers «a great deal of morbid passion» in Rogozhin's face (29), and looking into Nastasia Filippovna's portrait, he states: «I feel sure her story is not an ordinary one. The face is cheerful, but she has passed through terrible sufferings». He questions whether this proud woman is kindhearted and, absorbed in contemplation, exclaims: «Ah, if she were of a kind heart! That would redeem it all» (34). A few pages later the author presents the reader with an ekphrastic narrative emulative of a complex composition of a Renaissance painter: standing at the window near the light, Myshkin looks at the portrait of Nastasia Filippovna, trying to decipher something hidden in her face (78). As an analogue to this ekphrasis one can suggest the works of many European masters (Holbein, Van Eyck, Vermeer). In *The Idiot*, however, descriptions of imagined paintings reach beyond the limits of pictorial art. As an inter-art quotation ekphrasis is infused with allusions, literary quotations, and phrases originating in the Bible. This new form of discourse interference, presented as Myshkin's soliloquy, rouses a wide range of thoughts, feelings and perceptions.

While creating the figure of Prince Myshkin Dostoevsky was inspired by the idea of *Imitatio Christi*. A secular writer, not a religious preacher, he «transplanted» the spirit and the teachings of Christ into the themes and thematic composition of his novel. For him Prince Myshkin was «a perfectly beautiful human being» whose ideal is Christian love. Inspired by this paradigm and trying to grasp its inner meaning, Dostoevsky notes in his drafts:

«March 12. Three kinds of love in the novel:

- 1) Passionate and spontaneous love — Rogozhin.
- 2) Love out of vanity — Ganya
- 3) Christian love — the Prince».¹⁵

Another entry in his drafts reads:

¹⁵ Dostoevskii F.M. Poln. sobr. soch. T. 9. P. 220.

«The Prince had only approached [«прикоснулся», touched] their lives, but he left an ineradicable trace on whatever he came near».

But finding an adequate plot-form for developing the theme of Christian love proved not an easy matter, and for a while Dostoevsky could not decide, whether the Prince would marry, whom he would wed, and which of the two heroines would sacrifice her love or life for him. On March 21 he found the solution:

«The Synthesis of the Novel. Resolution of the Problem.... The hero of this novel, the Prince, is not comical, but he does have another sympathetic quality: he is innocent».¹⁶

Dostoevsky singles out the word «innocent» by framing it in ink. Innocence as Myshkin's most characteristic personal feature is indeed the synthesis that resolves all the preceding controversies of plot development. The hero of the novel is depicted as a childishly innocent person, and at the same time as the wise teacher of chaste Christian love. Recreating the idea of pure spiritual love «within a human rather than the divine-human perspective» anticipates the tragic denouement of all the lyrical and amorous plot-lines in the novel.¹⁷ Yet where to find emotionally convincing forms of expression to incorporate this idea into the discourse of the novel? — Here again we have to remember the inspiring impact of the visual arts.

«The Mystical Betrothal of St. Catherine» forms the subject of many Italian paintings from the museums of Dresden, Florence and Basel. According to hagiographical legend, Ekaterina, a wise, beautiful and proud young girl of noble, patrician origin, rejected all her suitors and said to her parents:

«Go and find a youth who would be equal to me by his noble lineage, wealth, handsomeness and wisdom, then I will perhaps marry him».

A wise hermit whom her mother asked for help told Ekaterina that there is indeed such a youth who surpasses her in handsomeness, honor, and wisdom. He sent Ekaterina an icon of Holy Mother of God, her divine child in her arms, and told her that she must pray day and night if she wants this divine youth to reveal his face to her. Ekaterina addressed the Holy Mother with prayer and beseeched the Holy Virgin to make her son turn his face to her. In response to her prayer the light of the Christ's teachings did shine upon Ekaterina;

¹⁶ Ibid. P. 239.

¹⁷ Frank J. Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865—1871. Princeton, 1995. P. 274.

she received a ring from Christ and was espoused to him as a pure virgin.¹⁸ She remained faithful to her divine betrothed, fled all earthly suitors, and accepted a martyr's death.

Saint Catherine receiving a wedding ring from Christ; the betrothed St. Catherine sitting next to the Mother of God, and St. Catherine, Mary Magdalene, the Holy Family and other Saints (usually St. John and St. Veronica) are depicted in the paintings of Andrea del Sarto, Lorenzo Sabbatini, Correggio, Polidoro Veneziano, and Palma Vecchio (the Italian masters from the Dresden Gallery whose works Dostoevsky could not have passed by).¹⁹

While the iconography of St. Catherine's life was important for the composition of Aglaya's image, another quasi-religious legend has an even stronger influence on the development of her plot line. As is shown in the novel, this young, proud and beautiful girl is the first to realize that Myshkin, similarly to Pushkin's «Poor knight» is capable of purest ideal love and fervor to the Lady whose emblem he «had traced in blood upon his shield». Her insight into the mysterious image or «wondrous vision» of «pure beauty» that was «graven on Myshkin's heart» throws Aglaya into trepidation. As if trying to avoid the destiny of being espoused to this Christ-like person, she suggests Anastasiia (Nastasia Filippovna Barashkova) as the Lady of Myshkin's heart and substitutes her initials, AFB, for the emblem of the Lady of All Hearts, AMD (Ave Mater Dei, 8, 208–209). Later, when her entire family no longer doubts that Aglaya has accepted Myshkin's proposal, she approaches Myshkin, takes his hand, and says to him:

«“Forgive a stupid, nasty, spoilt girl... And if I dared to turn in ridicule your splendid... kind simplicity, forgive me as you forgive a child for being naughty. Forgive me for persisting in absurdity, which could not, of course, have the slightest consequence“. The last words Aglaya uttered with particular emphasis» (502; cf. 8, 429).

Thus, it is not Myshkin who leaves Aglaya for Nastasia, but Aglaya who fails to achieve a vow of pure spiritual love; seeking to

¹⁸ The Russian hagiographical account, *Zhitie sv. Ekateriny*, differs from the Lives of several other saint martyrs, the Spiritual Brides of Jesus Christ. The narrative and its thematic composition is close to the tradition of the Ancient Greek romance, «the adventure novel of ordeal», legend and aretalogical tale about the adventures, spiritual transformations and strivings for true love and faith. Cf.: «Noiabr' 24. Velikomuchenitsa Ekaterina» // *Zhitiia Sviatykh Pravoslavnoi Tserkvi* / Sost. I. Bukharev. M., 1999. P. 592–594.

¹⁹ *Woermann K.* Katalog Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. P. 54, 55, 68, 103, 93–94.

escape the destiny of St. Catherine, she marries, in despair, an exile, a Polish count who succeeds in setting her against her family and against the true Russian Christian faith.

The evangelical story of Mary Magdalene is amply represented in religious painting. In Western tradition the story of Mary Magdalene has absorbed the stories of several other women of the same name, two of whom are explicitly described as «sinners», one as «the woman taken in adultery» and the other as a woman who was possessed by seven demons. In Russia the confusion about the identities of these women was resolved by Dimitrii of Rostov, the compiler of the most authoritative Russian account of the Lives of the Saints, in his revised account of the Life of «Ravnoapostol'naia Sviataia Mariia Magdalina».²⁰ Erroneous though it was, the merging of several different female figures into one image has enriched the subjects of Western religious painting.

The Renaissance artists show Mary Magdalene as a repentant sinner who washed Christ's feet with her tears, wiped them with her hair, kissed his feet and anointed them with ointment (Luke, 7, 36–39); they also depict her as Mary, the sister of Martha and Lazarus; as the one who was released of the seven demons; as the woman from Samaria taken in adultery («Christ and the Adulteress», based on John, 7, 7 and 11). In Renaissance paintings Mary Magdalene is shown next to St. Catherine (Christ's divine betrothed) and St. Elizabeth (mother of John the Baptist), near the Holy Virgin and her Divine Son. As «Companion of the Saviour» together with the Holy Mother of God she is depicted at the foot of Golgotha witnessing the crucifixion, and then holding the body of the dead Christ in her arms. Mary Magdalene is also viewed as the central figure in the paintings known as *Visitatio sepulchri* (Visiting the tomb) and *Noli me tangere* (Touch me not).²¹

Contemplation of these canvasses found its reflection in the thematic composition of three types of ekphrastic narratives in *The Idiot*:

²⁰ Zhitii Sviatykh. Na russkom iazyke izlozhennye po rukovodstvu Cet'ikh-Minei Sviatitelia Dmitriia Rostovskogo, iul' 22. M., 1910. Kniga 11. P. 501–539. See also Haskins S., *Magdalen M. Myth and Metaphor*. New York, 1993. P. 10–16.

²¹ For an in-depth analysis of visual representations given to these mythological themes in European art see Ibid. Chapters I–III and VII are of a particular importance for our discussion. Haskins also indicates that the Rococo French artists had introduced the fashion of depicting the royal favorites and other courtly ladies à la *Madeleine* (P. 303).

Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic Narrative in The Idiot

1) in Myshkin's feelings, deeds and teachings which focus on the story of the «Swiss Marie» and his account and naïve explanation of how he was «not in love», yet had been «happy in a different way» (63; 8, 57);

2) in his attempts to reconcile Nastasia with her conscience, to cast out the demon of pride from her, to «perform cure» and to save her from self-destruction;

3) in the speech acts, behavioral manifestations and value judgments of other characters built as allusions and veiled references to the above-mentioned motifs from mythological and religious paintings.

In the story of the Swiss Marie and in the history of Nastasia's life the same symbols and pictorial emblems of Mary Magdalene's iconography are juxtaposed as an antinomy. Myshkin emphasizes the contrastive distinction between Marie's plain outlook and Nastasia's striking beauty. He twice repeats that the poor village girl Marie had never been pretty; for him she is not a wanton, but a poor victim of the seducer's lust. At the first hearing the Epanchins treat Marie's story as an illustration to a didactic tale from a collection like *Dushepoleznoe chtenie*: «a sheep gone astray» (Matthew, 18, 2), «a repentant sinner washing the feet of her suffering mother with her tears» (Luke, 7, 37–39 and 47–50); «you do not cast a stone at her» (John, 8, 7). But they also realize that the message Myshkin wished to deliver with his lugubrious behavior and «harmful teachings» has exerted a strong impact on «a whole crowd of schoolchildren» and brought them back to their naïve, genuinely innocent nature. The story told by Myshkin affected his female listeners and brought to their minds Schiller's treatise *On Naïve and Sentimental Poetry*, where the purity of a child's nature is described as «Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns wieder, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen».²²

Through his ekphrastic depictions of Myshkin contemplating Nastasia's portrait, Dostoevsky develops further the theme of insulted beauty and its riddle (29, 34, 76; 8, 27, 31–32, 68). Looking at the portrait, Myshkin tries to get to the secret meaning of her facial features that combine «terrible suffering», «unbounded pride

²² Schiller Fr. *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*. Oxford, 1957. P. 2.

and contempt, almost hatred, <...> and at the same time something confiding, something wonderfully simple-hearted» (76). Unable to understand whether she is kindhearted, and, as if in hope that kindness and love redeem everything, he raises the portrait to his lips and kisses it (thus repeating the emotional behavioral gesture that saved the poor Marie).

Myshkin's meditations, rendered through the categories of direct discourse, are echoed as discourse interference by rejoinders from his interlocutors. Each rejoinder varies in its own manner the words of Prince Myshkin and transposes his discourse manifestations onto different emotional and thematic planes, in anticipation of newer ekphrastic descriptions and references to several other poetic texts that are, in turn, rendered as direct and re-accented quotations. Such a unique mosaic and semantic polyphony does not lend itself to translation: « — Так вы такую-то красоту цените? <...> — Вы, впрочем, может быть, *бредите*». — М-ме Epanchina observes while looking at the portrait (8, 69). Indeed, everyone who encounters Nastasia or looks at her portrait is struck by the impression that she is not a flesh and blood woman, but a delusion of fantasy, a dream of madness, a delirium, a demonic apparition or a spiritual vision. In the context of the novel verbal depictions of her portrait resonate with several other ekphrastic narratives. In a fit of contempt, she herself calls her dreams of an innocent good-hearted redeemer an *insanity* («так, бывало, *размечтаешься*, что с ума сойдешь...», 8, 144). Totsky and General Epanchin call her «a fantastic woman», others believe she is «mad», or in terms of Biblical symbolic discourse, «possessed by demons». Myshkin says that her pride and suffering have caused a mental disorder (безумие) so that she really blames herself of being wanton and wants to ruin herself (погубить себя). She runs away from Myshkin with Rogozhin and does not allow herself to approach the innocent «Prince Christ». In paroxysms of pride and confusion (demonic obsession, in terms of the biblical narrative) she undertakes sacrificial and self-destructive attempts to bring Myshkin and Aglaya together, because, as she explains it in her letter to Aglaya, both are the embodiment of perfection, and «perfection should not be loved; one can only look on perfection as perfection». She goes on with her confused, double-edged argumentation: «You alone can love without egoism, you alone can love, not for yourself, but for the sake of him whom you love» (439). To whom does she want Aglaya espoused? What

kind of a union of hearts is she talking about? Inasmuch as the thematic composition of both female characters (one the most loved child in her family, the other orphaned and molested in her early years) can be traced to pictorial representations of St. Catherine and Mary Magdalene, we can find yet another reference in *Maria with the Child and Two Saints* and *The Holy Family with St. Catherine* by Palma Vecchio.

Re-accented quoting and transposition of visual images into verbal narrative permeate several contextual planes of *The Idiot*. Myshkin and Nastasia feel unable to distinguish between dream and reality, demonic and spiritual visions. Groundlessly following only the spirit of the letter, Nastasia applies Christ's words addressed to Mary Magdalene, «Touch me not», to her own situation, and puts a ban on her natural desire to follow Myshkin, the teacher of love. Twice in the novel she appears to Myshkin as a dream, an apparition whose outward features recall Aleksandr Ivanov's canvas that shows Mary Magdalene and Christ in the shadowy garden near the tomb. Further on, very early, «when it was yet dark» (an ekphrasis and a quotation from John 20, 1) when Myshkin «goes homeward by the road that encircled the park, the same apparition rises before him again. ... "No, this was not an apparition!". And at last she stood before him, face to face for the first time since their parting. ...She sank on her knees before him on the spot, ...like one obsessed [как исступленная]. He stepped back in horror, and she tried to catch his hand to kiss it, and just as in his dream that night, the tears glistened on her long eyelashes» (443).²³

²³ Ivanov painted *Christ's Appearance to Mary Magdalene* in Rome, while working on this canvas he was influenced by Raphael and other Italian High Renaissance masters. In 1836 Ivanov's masterpiece was sent to Petersburg and exhibited at the Imperial Academy of Arts. One can clearly trace many allusions, direct and inverted references to Ivanov's visual images through Dostoevsky's narrative: «Князь вышел наконец из *темного парка*, в котором долго скитался, как и вчера. <....> Он пошел по дороге, огибающей парк, к своей даче. Сердце его стучало, мысли путались, и всё кругом него как бы походило на сон. И вдруг, так же как и давеча, когда он оба раза проснулся на одном и том же видении, то же видение опять предстало ему. Та же женщина вышла из парка и стала пред ним, точно ждала его тут <...> "Нет, это не видение!". И вот наконец она стояла пред ним лицом к лицу, в первый раз после их разлуки; <...> Она опустилась пред ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее, и точно так же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах». *Dostoevskii F.M.* Poln. sobr. soch. T. 8. P. 381–382, my italics. — N.P.

Who, then, is Nastasia Filippovna within the entire contextual whole of the novel? Can she be saved? Who can bring her back to love and life, and how do the other characters treat her? An explanation is provided through the network of co-penetrating borrowings and quotations that originate from verbal and ekphrastic narratives including theatrical stage performances and scenic pictures known as *tableau vivant*. Totsky and General Epanchin see Nastasia as a virtuous courtesan à la Marguerite Goutier, but she turns these sentimental dreams into laughingstocks. She nicknames Totsky «M-r aux camelias», and with the same derision speaks of herself:

«What if I used to sit in a box at the French Theatre like an inaccessible paragon of virtue... and wore the airs of proud innocence!» (155).

Others (and Aglaia is one of them) treat her as a licentious and repentant Magdalene; Myshkin knows that she suffered greatly, emerged from that hell pure, but her great pride made her so desperate as to blame herself for her past. He immediately realizes that Rogozhin and Nastasia are bound together by a morbid passion for destruction and self-destruction, and responds to Ganya's question: «And would Rogozhin marry her» with a foretelling «I daresay, he'd marry her and in a week perhaps stab her» («женился бы, а чрез неделю, пожалуй, и зарезал бы ее», 8, 32). The phrase Myshkin uses, «зарезал бы», alludes directly to the knife.

As an instrument or tool needed for gardening, for ritual sacrifices, and also for murder the knife becomes the center of several ekphrastic compositions, all focused on Rogozhin and, by implication, Nastasia. In complete agreement with the narrative function of ekphrasis, the writer (Dostoevsky) emulates the painter and depicts Rogozhin's portrait. Then, using Myshkin's perspective, he produces a series of genre pictures which show the physiognomy of Rogozhin's gloomy house with its dark staircase, Rogozhin's bedroom which he also uses as his study, and finally — a «table-painting» in the manner of German Renaissance masters that shows a couple of sheets of paper and a knife lying near the book. From the conversation of the two friends, rendered as a direct discourse exchange, the reader learns that Nastasia had visited the same place a few days ago and, exactly like Myshkin, was affected by the gloomy expression of Rogozhin's dwelling and paid attention to the same interior details.

Many Dostoevsky scholars have discussed the significance of the «knife» leitmotif; the only detail worthy of additional emphasis here is the exchange between Myshkin and Rogozhin that precedes

Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic Narrative in The Idiot

the last, and the most powerful ekphrasis of the Pieta (Myshkin and Rogozhin mourning over the dead body of Nastasia):

Myshkin: «...listen, tell me what did you do it with? The knife? The very same one?»

Rogozhin: «The same».

Myshkin: «There's something else... did you mean to kill her before the wedding, at the church door... with the knife?»

Rogozhin: «I don't know whether I meant to or not».

Myshkin: «Did you ever take the knife with you to Pavlovsk?»

Rogozhin: «No, never...» (592).

Rogozhin adds that he took this knife «out of the locked drawer this morning», and until then it «had been lying in the book all the time» (that is, since the day Myshkin visited him there and he tried to kill the Prince by the hotel staircase).

This scene proves that Dostoevsky had wholly developed and aesthetically realized his central synthesizing idea of how Myshkin's Christian love affected people. Myshkin's Christ-like personality left an ineradicable trace in their hearts. Fearing to ruin Myshkin, to destroy his immense perfection, Nastasia escapes him. She views herself as the Magdalene who cannot atone for her sins and fearing the yet greater sin of suicide, she compels Rogozhin to put her to death with the «very same knife» that he once raised over Myshkin.

Illustrations



*Palma Vecchio (Giacomo d'Antonio de Negretti, 1480–1528)
Three Sisters*

Nina Perlina



*Palma Vecchio (Giacomo d'Antonio de Negretti, 1480–1528)
The Virgin and Child with Saints (The Baptist and St. Catherine)*

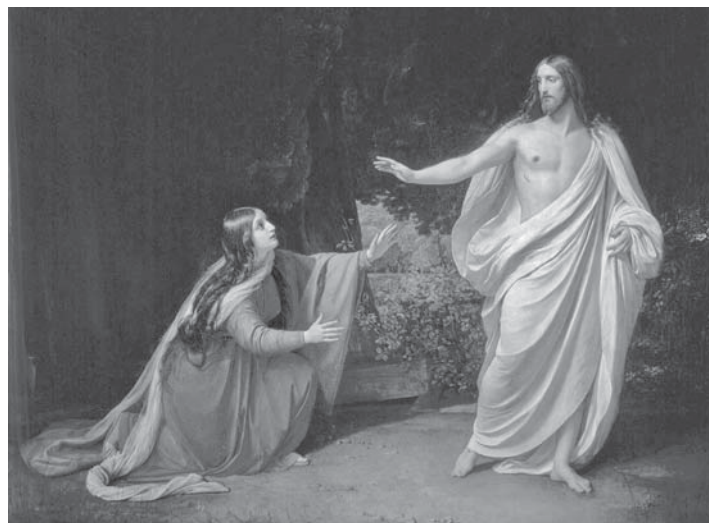


*Palma Vecchio (Giacomo d'Antonio de Negretti, 1480–1528)
The betrothal of St. Catherine*

Portrayals of Aglaya and Nastasia: Ekphrastic Narrative in The Idiot



Hans Holbein J. (1497–1543)
The Madonna of the Burgmaster Meyer



Aleksandr Ivanov (1806–1858)
Christ's Appearance to Mary Magdalene

Розанна Казари

**ГЕНЕЗИС ЛАНДШАФТНЫХ ОБРАЗОВ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
МИФОТВОРЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ
«ВНУТРЕННЕГО ВЗГЛЯДА» ГЕРОЯ**

Целесообразно обратиться еще раз к вопросу, как Ф.М. Достоевский воспринимает окружающую реальность, окружающий мир, какие у него ландшафты, пейзажи, панорамы. Самые известные пейзажи в произведениях Достоевского, если исключить городские ведуты, т. е. весь огромный пласт петербургских ведут, которые уже тщательно и не раз были изучены, как известно, очень немногочисленны. Это 1) швейцарские горные пейзажи в «Идиоте», 2) вид реки Иртыш в эпилоге к «Преступлению и наказанию» (вид, который все-таки невозможно не отнести к панораме Невы, созерцаемой Раскольниковым с моста), 3) яркий ландшафт, который открывается перед глазами Марьи Тимофеевны, когда она вспоминает жизнь в монастыре, 4) темная драматическая обстановка убийства Шатова в «Бесах», 5) дождливый, угрюмый, серый пейзаж, сопровождающий уход Степана Трофимовича, 6) звездное небо, созерцаемое Алешей в момент покидания монастыря, после смерти старца Зосимы, а также немногие другие менее значимые пейзажи. Сразу же бросается в глаза, как часто подчеркивалось, что в данных изображениях отсутствует подробное и детально разработанное описание географических мест, следовательно, в их разборе необходимо прибегнуть к другим средствам, по сравнению с анализом обыкновенных «поэтических» ландшафтных картин, где доминирует исключительно эстетическая, внешняя сторона пейзажа или, как говорится, влияние пейзажа на душу, на психологическое настроение героя.

© Р. Казари, 2011

У Достоевского, и на этом все критики сходятся,¹ дело обстоит совсем иначе. Ландшафт, несмотря на сравнительную лаконичность его характеристики, всегда является знаком глубоких, отвлеченных концептов или мировоззрения, в то время как внешняя «красивость» не дается как ценность сама по себе.

Мы намерены обратить особенное внимание на два аспекта и ответить на два вопроса, а именно: как герои Достоевского смотрят на мир и как они «творят» свой мир. Эти аспекты дополняют друг друга и определяют, с одной стороны, основную функцию, которую субъект видения доверяет действию и акту видения (т.е. «взгляду» субъекта на окружающий мир), с другой стороны, функцию субъекта как демиурга.

Из перечисленных примеров обратим сначала внимание на два пейзажа, которые следует рассматривать совместно, потому что они содержат одни и те же, хотя и изображаемые в разных перспективах, составляющие элементы. Разумеется, слово «перспектива» употребляется нами не в чисто геометрическом, а в отвлеченном значении.

Первый пример — известные швейцарские пейзажи. Это сначала рассказ Мышкина Епанчиным о жизни в Швейцарии:

«У нас там водопад был, небольшой, высоко с горы падал и такою тонкою ниткой, почти перпендикулярно, — белый, шумливый, пенистый; падал высоко, а казалось, довольно низко, был в полверсте, а казалось, что до него пятьдесят шагов. <...> Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок, средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная» (8, 50—51).

Швейцарский ландшафт вспоминается Мышкину, и когда он сидит на знаменитой зеленой скамейке в парке Павловска:

«Это было в Швейцарии, в первый год его лечения <...> Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было

¹ Особенно ценные замечания на эту тему находятся в работах Ж. Катто, Н. Каухчишвили и М. Н. Бойко, на которые мы часто ссылаемся в нашей работе. Ссылки на произведения Ф. М. Достоевского далее даются в тексте по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1972—1976. Т. 1—17. Выделения в цитатах наши. — Р. К.

блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался <...> простирали он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой» (8, 351).

В первой цитате «тишина страшная» является очень значимым определением, а во второй нельзя не заметить, что ключевое слово — «чужой». На самом деле, именно внутренний пафос героя направляет его взгляд, определяет восприятие и переживание окружающего мира. Мышкин «зашел в горы», но не «любуется» пейзажем, не созерцает мир с высоты со страхом и удивлением, как обыкновенно делают путешественники в горах. Самые разные пространственные координаты, указанные в тексте: «перед ним», «внизу», «кругом», «посередине», «вверху», — передают разные перспективы, разные точки зрения, которые не соединяются в настоящую «панораму», они разъединены. Сложная внутренне-пространственная ситуация Мышкина не позволяет ему вжиться в прекрасную реальность. Он остается «чужим» красивым видам, не находит соответствий между внутренним, «терзающим его» миром и прекрасным внешним миром. Его духовное, экзистенциальное состояние отчужденности выливается на окружающую реальность и как будто отдаляет ее от него. Внутренний разлад создает границу между ним и миром, он чувствует равнодушие к красоте мест, которая равнодушна к нему, так что ему невозможно гармонизировать с этой красотой. Отсюда слезы Мышкина: «... и плакал».

Ж. Катто утверждает, что герои Достоевского переживают пространство двояко: герои двигаются по пространству и, реже, смотрят на пространство, но, добавляет критик, «герой Достоевского мало смотрит, а больше переживает его».²

В данном случае герой смотрит, но своим индивидуальным, необыкновенным, внутренним взглядом, благодаря которому он видит бесконечность края как бы расширяющуюся, дублирующуюся поверхностью озера и бесконечность синевы, которые в данный момент для него являются не символами свободы, а как бы знаками пугающего отсутствия необходимых духовных опор. Взгляд Мышкина тесно соеди-

² Catteau J. La création littéraire chez Dostoïevski. Paris, 1978. P. 526.

няет две функции видения и видения.³ Отношение Мышкина к швейцарскому пейзажу можно сопоставить с пейзажем, описываемым Марьей Тимофеевной, когда она вспоминает перед Шатовым свою монастырскую жизнь:

«Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего» (10, 116—117).

Имеются элементы общие для двух пейзажей: гора, озеро, солнце (в разных выразительных вариантах: яркое дневное солнце, заходящее солнце или радуга) и общая психологическая реакция двух персонажей — слезы. В данных случаях героини смотрят, но с личной, собственной точки зрения. Внешнее пространство «тесно зависит от героя».⁴ Действительность дана, так сказать, топографично точно: это горы кантона Ури, это монастырь (это Петербург), но в духовной перспективе героя, вне которой реальность — призрачная, кажущаяся. Оба внутренне переживают пейзаж, но с разными исходами.

Марья Тимофеевна смотрит не пассивно, а по мере возможности активно, ее взгляд — акт, действие. Присутствие взгляда-действия особенно ощутимо в ее рассказе, где она сопровождает описание мест с упоминанием разных реальных движений: «Уйду <...> взойду <...> обращусь, припаду <...> встану» (10, 116—117). Внешний мир воспринимается полностью через взгляд героини, через ее зрительный поступок и активную волю. Это активное созерцание (несмотря на оксюморонное значение двух терминов) происходит из ее внутреннего, глубоко духовного мира, из души, а не от психологического расположения героя, как это бывает вообще в описаниях традиционных пейзажей.

Внешние географические элементы топографически узнаваемы, но они перерабатываются в новую картину⁵ согласно

³ У Катто: «visée»: «vision». Ibid. P. 525—561.

⁴ Ibid. P. 526.

⁵ Необходимо подчеркнуть, как Достоевский словами Марьи Тимофеевны описывает удивительную сценку, которую можно считать маленьким шедевром в духе народных средневековых театральных представлений или народной картины, лубка. См. далее.

религиозному миропониманию героини. Центром мировоззренческого пейзажа, который созерцает Марья Тимофеевна, является «гора». В центре сцены стоит гора, на вершину которой поднимается Марья Тимофеевна. «Острая гора» — символ, олицетворение архетипа горы. Не следует забывать контекст, куда Лебядкина включает свои слова о горе: она только что говорила об Афоне («один захожий монашек афонский») и о важном другом архетипе и символе русской народной культуры, о Матери-земле, которую необходимо напоить слезами. Именно слезы составляют в словах Лебядкиной звено между двумя символами — горой и матерью-землей.

В русской культурной традиции образ горы занимает особенное место. Высокие горы не свойственны географии России. Во сне Обломова находятся по этому поводу весьма выразительные слова:

«Горы там как будто только модели тех страшных где-то воздвигнутых гор, которые ужасают воображение».⁶

Именно как модели, отсылающие к первообразу, воспринимаются невысокие холмы России в духовной культурной русской традиции. Они — зримый образ вертикальности, стремления к небу. Гора, даже самая невысокая, отсылает к мифологическому образу мировой горы, стоящей в середине мира, охватывающей верхний, средний и нижний миры. В христианской традиции гора соединяет также землю и небо. На самом деле, в духовной русской перспективе, всякая гора отсылает к святым горам, к горе Синай, к палестинским горам Евангелия, к Афону и, наконец, выше всего, к Горнему Иерусалиму.

Вся огромная традиция, стоящая на основе образа горы, просвечивает через слова Марьи Тимофеевны. Ее *Острая гора* — гора в полном смысле слова, настоящая гора и как таковую ее можно противопоставить ложным швейцарским горам. Поэтому Мышкин не понимал прекрасный, светлый, ясный, блестящий мир, который открывался перед ним с гор. «Мучило его то, что всему этому он совсем чужой». Это суждение можно каким-то образом связать со взглядом самого Достоевского на ландшафты стран, которые он посещал. Писатель также не смотрел на красоту пейзажа как обычный путешественник, который ее оценивает как самообытную

⁶ Гончаров И. А. Обломов. М., 1969. С. 124.

эстетическую ценность. Взгляд путешественника был ему абсолютно чуждым. Его дневник путешествия по Европе «Зимние заметки о летних впечатлениях» — это далеко не дневник прилежного путешественника, совершающего Grand Tour с «Бедкером» в руках. Писатель стоит перед культурой Европы и старается как русский проникнуть в нее. Но он, как русский, «вне» ее, и Европа остается им не до конца понятой, загадочной, не «своей» страной.⁷

У Мышкина высокие горы вызывают также беспокойство и тоску, потому что они как будто не настоящие горы. Невозможно прочувствовать их образ, прилагая к ним всю свою внутреннюю и духовную силу. Картина гор напоминает «театральную декорацию». Грандиозность и отчужденность красоты терзают и мучают, не разрешая вступить в контакт.⁸ Вспомним, что и в «Игроке» «бабуленька» отказывается осматривать гору, «пуант», потому что она для нее неинтересна.

Следует подчеркнуть еще одну выразительную деталь в описании ландшафта швейцарских гор, а именно блестящий, яркий свет солнца, который ассоциируется с внутренним неприятием пейзажа. Этот свет не дает проникнуть в глубину мира, он отражается на поверхности вещей, в то время как лучи заходящего солнца обнимают мир и вызывают слезы умиления у Марьи Лебядкиной. Сама Лебядкина, которая так близка Мышкину, потому что она тоже полуюродивая, во время посещения Ставрогина, резко отказываясь от его предложения жить вместе в Швейцарии, отказывается и от тех настоящих гор, как от «нежизни», от духовной смерти. Гористый пейзаж, который Мышкин не в состоянии внутренне положительно переживать, вызывает у него мучительные слезы тоски, в то время как русский одухотворенный пейзаж вызывает, как мы уже сказали, у Марьи Лебядкиной слезы умиления.

Каждый из вышеуказанных двух типов ландшафтов, русский и швейцарский, в тексте соответствующих романов

⁷ Нина Каухчишвили подчеркивает личную перспективу Достоевского-путешественника, выражаемую им в «Зимних заметках о летних впечатлениях». См.: *Kauchtschishwili N.* География либо художественная канва «Бесов» Достоевского // *Slavica Tergestina*. 2000. N 8. С. 43.

⁸ Бойко М. Н. Художественная «география» Достоевского // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М., 1994. С. 35.

состоит из двух частей, вторая часть дополняет и углубляет значение первой. Приведу дальнейшие слова Лебядкиной:

«Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное <...>. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела, бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и всё вдруг погаснет. Тут и я начну совсем тосковать...» (10, 117).

Лебядкина выбрала особую точку зрения для своего видения. Ее взгляд можно назвать «панорамным взглядом» не только в прямом смысле слова (взгляд идет с высоты, видение всей окружности), но как выражение внутренней необходимости объять все увиденное в его целостности. Этот взгляд компонует, соединяет, следуя внутреннему, духовному «знанию» наблюдателя, его мироощущению. Наблюдатель в силу этого «знания» схватывает духовную сущность видимого, создает свой «дискурс» о мире в целом.

В картине тень от заходящего солнца соединяет берег и остров и создает нечто вроде моста, так что гора и небо, вода и остров — все связывается в одно целое. Этот фрагмент мира воспринимается ею как вселенная, одухотворенная божественным духом.⁹

Взгляд Марьи Тимофеевны, идущий изнутри наружу, выражает ее особенную, абсолютно духовную перспективу. С этой точки зрения географические реалии становятся символом трансцендентного мира. Интересно подчеркнуть и то, что в данном образе видение дается геометрическими линиями: линия тени горы и линия острова скрещиваясь явно образуют крест.¹⁰ Следовательно, эта удивительная встреча линий способна перенести из реального в духовное.

О возможности применения такой панорамной и одновременно такой духовной, доходящей в глубине своей

⁹ Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского. Кишинев, 1985. С. 23–24.

¹⁰ Не следует забывать, что Достоевский был инженером, хорошо знал техническую сторону перспективы, но одновременно улавливал глубокий символический смысл реалий.

до универсального религиозного значения, личной перспективы, как особой точки зрения, Достоевский уже говорил в начале своих «Зимних заметок о летних впечатлениях»:

«Пусть не разгляжу ничего подробно, — думал я, — зато я всё видел, везде побывал; зато из всего виденного составитя что-нибудь целое, какая-нибудь общая панорама. Вся “страна святых чудес” представится мне разом, с птичьего полета, как земля обетованная с горы в перспективе» (5, 46–47).

Взгляд «с горы в перспективе», точно как у Марьи Лебядкиной, Достоевский называет взглядом с «птичьего полета» и понимает его не только в прямом смысле «свысока» (5, 50), но как возможность раскрытия сущности видимого, настоящего познания действительности через углубленное прочтение ее знаков и символов.¹¹ Если еще раз обратиться к швейцарскому пейзажу, который созерцает Мышкин, то необходимо сказать, что князю тоже хотелось бы «видеть» так, чтобы постичь сущность окружающего мира, но, как уже было сказано, он не в состоянии достигнуть глубины этой швейцарской реальности, одухотворить ее. Следовательно, его взгляд бежит, как будто скользит до предела, до границы видимого. Его рассказ у Епанчиных продолжается следующими словами:

«Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь... » (8, 51).

«Образ Неаполя, возникающий за горизонтом в Швейцарии, — утверждает Бойко, — представляет собой очень характерный для произведений Достоевского случай разрыва с “географической” реальностью и перехода к мифологической свободе в трактовке пространства. Неаполь — это своего рода Ново-град, символизирующий “новую жизнь”, рождаемый воображением и волей героя город чаяний и надежд».¹²

¹¹ В данном случае я ссылаюсь на работы Нины Каухчишвили. См., например: *Kauchtschishwili N.* География либо художественная канва «Бесов» Достоевского. С. 43.

¹² Бойко М. Н. Художественная «география» Достоевского. С. 49.

Скрытый смысл слов Мышкина уловила прозорливая Аглая, которая, иронически комментируя слова Мышкина о пребывании в Швейцарии, утверждает:

«... ваше четырехлетнее счастье в деревне, за которое вы ваш город Неаполь продали <...> на копейки» (8, 51).

Швейцария так и осталась чужой землей для Мышкина, и ее горы — ненастоящими горами. В картине Мышкина сигналом отчужденности героя является та «страшная тишина», которая пугает и вопреки которой он мечтает о «шуме, громе, жизни» воображаемого Неаполя. Лебядкина же полностью гармонизирует с окружающей панорамой.

Преодоление представления чисто географического пространства в указанных ландшафтных образах в пользу выражения глубоких духовных их смыслов приводит к соображениям и другого типа, касающимся возможных связей таких образов с визуальным искусством. Панорама, созерцаемая Лебядкиной, создается Достоевским посредством перекрещивания словесных и иконографических элементов. Как известно, Достоевский основывается на рассказе инок Парфения,¹³ однако в романе он передает ландшафт в полной зависимости от взгляда и точки зрения персонажа, который видит панораму как бы изображенную в народной картинке. На самом деле получается картина, напоминающая те «духовные листы», которые продавались в монастырях, в святых местах, и где изображались святые места, в том числе и горы Синай, Сион, Фавор, Афон.¹⁴

В таких духовных листах, как в иконах, сосуществует множество точек зрения, потому что географические реалии сливаются в восприятии зрителей со сверхъестественной реальностью. Реальность, не теряя своих основных составляющих, полностью одухотворяется в соответствии с внутренним

¹³ О значительной роли произведения инок Парфения «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Св. Земле постриженника Св. Горы Афонской инок Парфения» см. статью: Якубович И. Д. К характеристике стилизации в «Подростке» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 136–143.

¹⁴ В известном каталоге Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» содержатся многие такие лубки с изображением святых гор. Особенно интересные примеры таких лубков находятся и комментируются в книге: Pesenti M. Ch. *Narrare per immagini* / Ed. Il Sestante. BUP, Bergamo, 2002.

опытом паломников и странников. Конкретное святое место ими переживалось символически и отсылало к другой высшей реальности. Это и подход Лебядкиной, которая таким образом творит свой особенный духовно-мифологический дискурс о мире.

Итак, удивительная картина, создаваемая словами Лебядкиной, дает возможность лучше осветить связь Достоевского с русской народной культурой.

Третьей картиной, взятой из произведений Ф. М. Достоевского и представляющей собой интересный случай генеративной функции перекрещивания взглядов автора и героя, является финальная часть эпилога «Преступления и наказания». Необходимо сразу оговорить, что особенно богатый материал и основу для анализа указанной тематики дает сравнительный анализ эпилога романа Ф. М. Достоевского и последних песней из «Чистилища» Данте.

Оставляя пока в стороне огромную тему о Данте и Достоевском, к которой необходимо будет все-таки вернуться, так как после разъясняющих слов В. Иванова и М. Бахтина она должна быть дополнительно рассмотрена, в центр настоящего исследования мы поставили лишь сравнение указанных сцен из «Преступления и наказания» и из «Чистилища».¹⁵ Следует оговориться, что связь между Данте и Раскольниковым была отмечена не раз, так как их жизненный путь из греха к раскаянию имеет в действительности много общего,¹⁶ однако

¹⁵ Необходимо, однако, указать, какие переводы «Божественной Комедии», в частности «Чистилища», могли быть в распоряжении Ф. М. Достоевского. Он, разумеется, мог читать Данте на одном из западных, ему знакомых языков, но во время создания «Преступления и наказания» уже вышли по-русски некоторые переводы «Ада»: в 1843 г. был опубликован перевод Е. Кологриновой в прозе, в 1853 г. вышел пользующийся широкой популярностью перевод Д. Мина. Его же перевод «Чистилища» вышел только в 1874 г. Кроме того, следует иметь в виду, что в 1865 г. был отмечен особенно торжественно юбилей Данте (600 лет со дня рождения), к которому уже появились важные научные работы Герцена, Огарева, А. Веселовского. Важно также подчеркнуть, что Достоевский был большим другом поэта А. Майкова, ценителя и прекрасного знатока Данте, и что именно перевод XXVII песни «Чистилища» был первым переводом из Данте на русский язык, опубликованным в России в 1798 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени».

¹⁶ См.: Иванов Вяч. Достоевский. Трагедия—Миф—Мистика // Иванов Вяч. Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 72; Бахтин М. Вопросы

в данном случае сравнение проводится лишь между второй частью «Эпилога» романа Достоевского, встречей Раскольникова с Соней на берегу Иртыша, и двумя встречами Данте — сначала с Матильдой, а впоследствии с Беатриче, изображение которых занимает песни XXVIII, XXIX, XXX «Чистилища». Из числа общих мотивов, находящихся в двух эпизодах, следует обратить внимание, во-первых, на мотив воды и на значительную роль, которую играет этот мотив в пейзажах, где происходят данные встречи. По мнению итальянского ученого Бианка Гаравелли, в дантовском произведении «вода играет двойную роль: с одной стороны, она — элемент, составляющий окружающий пейзаж, с другой стороны, вода находится в центре сложной метафорической системы, через которую автор выражает ряд нелегко понимаемых теологических концептов».¹⁷ Вода, по мнению итальянского ученого, — красная нить пути Данте в загробном мире.

В первой части поэмы в «Аду» вода — понятие, связанное с грехом, со злом. Она является визуальным представлением Божьих наказаний. Мрачная река Ахерон, кровавая река Флегетонт, ледяное озеро Когито представляют собой разные места, где страшно мучаются грешники, в то время как вода в «Чистилище» является местом очищения и духовного обновления. Реки Эдема — Лете и Эуноэ — имеют сверхъестественную природу, чудесную чистоту.

В последних песнях «Чистилища» именно на берегу реки Лете, вода которой духовно возрождает, происходит знаменитая встреча Данте с Беатриче и покидание Вергилия, который уже закончил свою миссию провожатого. Сцена обнаруживает поразительные сходства с рассказом о встрече Раскольникова с Соней в «Эпилоге» романа «Преступление и наказание», начиная с совпадения календарного времени до деталей пейзажа, до состояния психологического и духовного мира персонажей. Поражает также сходная система образов, символов и метафор, употребляемых двумя авторами.

литературы и эстетики. М., 1975. С. 306—307; Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // О русской литературе. СПб., 1997. С. 723—724.

¹⁷ Garavelli Bianca. Dante e l'acqua ultraterrena. «Acqua» storia di un simbolo tra vita e letteratura. Atti del Convegno, Civitanova Marche, 1996. P. 59.

Дата начала путешествия Данте по загробному миру — 7 апреля 1300 г., в то время как путешествие по Чистилищу происходит после Пасхи этого года. Достоевский же, со своей стороны, вводит читателя в окончательную сцену романа следующими словами: «Шла уже вторая неделя после Святой...» (6, 420). Пасхальное время, время Воскресения Христова, необходимый фон действия для личного духовного возрождения двух героев, которое для обоих будет происходить в Эдеме, в Земном раю. У Данте в прямом смысле слова, в то время как у русского писателя несколько пейзажных штрихов ясно намекают на Земной рай.

Сравниваем два отрывка, вводящих читателя в место и время пути возрождения героев:

«Преступление и наказание»:

«День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, на берег реки <...>. Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку» (6, 421).

«Чистилище»:

Я вышел к лесу сквозь цветущий луг.
Но сам не знал, что мне ступить мешает
Под сень его... И поглядел вокруг:
А вдруг мелькнет в лесу тропа какая...
И впрямь дорога мне открылась вдруг.
Но преграждал ее, пересекая,
Стремительный, искрящийся поток...¹⁸

Река Иртыш подобно реке Лете зачеркивает память о прежних грехах, очищение сопровождается параллельными деталями: Раскольников и Данте, находящиеся на берегу рек, слышат мелодию, доносящуюся из-за реки. Чудесная природа, музыка в обоих произведениях создают пространственный фон, где первобытная, еще не тронутая, прекрасная природа является природой Эдема:

«Преступление и наказание»:

«С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой

¹⁸ Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с итал. Д. Минаева. М., 2007. С. 459. Произведение Данте и далее цитируется по данному изданию с обозначением страницы в скобках.

Розанна Казару

солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6, 421).

«Чистилище»:

Казалась черной та вода сквозная,
Но за поток я свой взор перенес
И увидал, что там, благоухая
Куреньями эдемских, пышных роз,
Сады цветов такие расплескались,
Что у меня дыхание зашло... (460)

У Данте описание Земного рая ссылается не только на Библию, но и на изображение мифологического Золотого века у античных писателей, у самого Вергилия в четвертой «Эклог», у Гесиода. У Достоевского тоже пейзаж за рекой имеет характеристики мира Золотого века. По этому поводу нельзя не подчеркнуть, что для Достоевского миф о Золотом веке является сквозным мотивом его творчества и основным понятием в мировоззрении некоторых основных его персонажей.

На фоне прекрасного и неиспорченного мира Эдема у обоих авторов появляется женщина-спасительница. В дантовской поэме образ спасающей женщины как бы дублируется: через реку Лете сначала появляется Мательда, которая встречает Данте в Эдеме, она не является сама спасительницей Данте, она только — прообраз той женщины, Беатриче, которая выводит поэта из мира зла и греха, посылая ему Вергилия в качестве вожатого и сопровождая его сама по Раю. Мательда — мифологический образ. Она представляет собой природное совершенство и красоту первобытных людей, еще не испорченных грехом. Беатриче же — София, Вечная Женственность, Душа мира. Она — совершенная любовь, *caritas*, она спасает Данте, показывает ему Истину и дорогу в Рай.

На страницах двух анализируемых произведений появления женщин-спасительниц (Соня символ и причина окончательного возрождения Раскольникова, а для Данте сначала Мательда, потом Беатриче) проявляют поразительные соответствия.

«Преступление и наказание»:

«Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то

Генезис ландшафтных образов...

тоска волновала его и мучила. Вдруг подле него очутилась Соня. <...>
На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок» (6, 421).

«Чистилище» (Песнь XXVIII, Матильда):

И там, где брызги сочных трав касались,
Я женщину узрел перед собой... (460)

«Чистилище» (Песнь XXX, Беатриче):

Подобно солнцу этому, в тот час
Среди цветов рассыпанных давно я
Заметил деву: с плеч ее, висясь,
Зеленое спускалось покрывало... (472).

Общая деталь, которая более всего поражает в образах Сони и Беатриче, несмотря на все различия и несовпадения, это тот зеленый платок и зеленая мантия, которые их характеризует в момент появления перед героями в роли спасительниц. Для христианской религии зеленый цвет, как известно, обозначает надежду. В данном случае и для Достоевского зеленый платок Сони имеет положительное значение.

Итак, о Соне можно говорить как о новой Беатриче не только в обще-отвлеченном смысле, но на основе поразительных конкретных текстуальных данных. Еще один элемент является общим в указанных сценах. Внезапное появление Сони и Беатриче, которые представляют собой для грешников Раскольникова и Данте новую жизнь, освобождение от вины, внутреннее возрождение, вызывает у Раскольникова взрыв освободительного плача:

«Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» (6, 421).

В то время как Данте в «Чистилище» (Песнь 31):

И зарыдал в саду благословенном,
Не в силах удержать кипучих слез,
Как жалкий смертный плачет в мире бренном (474).

Наконец, окончательное спасение Данте, его полное очищение от греха реализуется во время его путешествия по Раю, сопровождаемого Беатриче. В конце путешествия он познает истину, то, что в романе Достоевского соответствует концу внутреннего пути Раскольникова, лишь в общих чертах отмеченному в самых последних строках эпилога известными словами автора:

«Он даже и не знал того, что *новая жизнь* не даром же ему достается <...>. Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из *одного мифа* в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» (6, 422; Курсив наш. — Р.К.).

Для раскрытия глубокого значения эпилога романа Достоевского можно применить слова, которыми Бахтин определяет символический, универсальный смысл мира «Божественной Комедии»:

«Влияние средневековой потусторонней вертикали здесь исключительно сильное. Весь пространство-временной мир подвергается здесь символическому осмыслению. <...> Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего <...>. Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти “раньше” и “позже”, вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир <...>. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, время, — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы».¹⁹

Ф.М. Достоевский, со своей стороны, создает уже чисто символический «эпилог эпилога» своего романа, изображая какой-то «пейзаж с фигурами», в котором как будто рассматривается перекрещивание двух точек зрения. С одной стороны, он изображает конкретные, ему хорошо знакомые географические объекты: пространство Сибири, омскую территорию, реку Иртыш и беспредельную равнину за рекой (благодаря которой рождается видение вне времени и пространства). С другой стороны, он их воспринимает как погруженные во вневременное и абсолютное контексте. Впрочем известно, что Сибирь в русской литературе имеет мифологическое, метафизическое значение:

«Однако сюжетное звено смерть — ад — воскресение в широком круге русских сюжетов подменяется другим: преступление (подлинное или мнимое) — ссылка в Сибирь — воскресение. <...> Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом “Мертвых душ”. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов будут совершать преступление

¹⁹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 307.

<...> затем будет следовать Сибирь (смерть, ад) и последующее воскресение. <...> воскресение происходит именно в Сибири». ²⁰

Картина встречи Раскольникова и Сони, как мы уже отметили, дается в мифологическом свете, она происходит как будто в Эдеме: время, кажется, остановилось, спокойный, тихий и неподвижный пейзаж отсылает к доисторическим временам:

«Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6, 421).

Совершенная красота природы сопровождается музыкой, точно как у Данте. На этом умиротворенном ландшафте Соня и Раскольников одни, как первобытные мужчина и женщина: он ей открывает свою бесконечную любовь.

Необходимо отметить, что Достоевский, изображая Раскольникова, который духовно перерождается именно на каторге, в Сибири, связывает с ним и преобразует свой личный опыт. Это Сибирь, которую он лично знает, это омская территория, Иртыш. Через образ Раскольникова Достоевский как будто «мифологизирует» свой индивидуальный опыт каторжной жизни, придавая ему универсальное значение. Если Раскольников является Данте-персонажем, проходящим путь от Ада до Рая, то Достоевский каким-то образом уподобляется самому Данте-поэту.

Отвлеченный и духовно-универсальный смысл картины встречи двух героев Достоевского, ее символическая насыщенность дается, следовательно, напластованием двух типов взгляда: взгляд героя, который воспринимает окружающее, и какой-то синтезирующий взгляд сверху, «взгляд над взглядом», который обнимает и пейзаж и двух героев, объединяя их в одну картину, похожую на сцену встречи Данте и Беатриче.

Взгляд автора их видит символически уже «за рекой», живущих новой жизнью (о которой, однако, он, как автор, не будет говорить), его взгляд сверху соответствует той *вертикали*, о которой говорит Бахтин, потому что символика встречи и символика пейзажа, где она проходит, поднимают сцену и персонажей на другой духовный уровень. Переходу

²⁰ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. С. 723–724.

Розанна Казафи

Данте из глубины земли, из Ада до вершины горы Чистилища, соответствует в романе Достоевского путь Раскольникова из Петербурга, города зла (Ад), до каторги на реке Иртыш (Чистилище). Однако в эпилоге романа на Рай только намекается, так как, говорит Достоевский, «тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью» (6, 422).

Новая история — это история вполне обновленного Раскольникова, который уже прошел через реку («переход из одного мира в другой»), но роман «Преступление и наказание» — это повествование только о Чистилище, а повествования о Рае Ф. М. Достоевский так и не напишет.

Slobodanka Vladiv-Glover

THE ACCIDENTAL FAMILY IN *THE ADOLESCENT*
AND WITTGENSTEIN'S «FAMILY RELATIONS»:
The Novel as Model of Meaning

Not one of Dostoevsky's fictional works conforms strictly to the Realist poetics such as it appeared in the French and Russian manifestoes of 1840 and 1841.¹ Dostoevsky's characters are not «typical» characters of the nation, they are not represented through how they dress, eat, work and what kind of houses they live in. Dostoevsky's characters are not «staged» sociological types as Dickens' characters are. They are not assigned roles in costumes and set amidst a prescribed historical setting. Yet Dostoevsky's characters are nevertheless «real» or «true» but their «truth» resides in what Dostoevsky has called «realism in the higher sense». This «realism in the higher sense» means that Dostoevsky's characters reside, literally, on «another scene». This is a phrase used by Freud to designate the locus of dreams in the unconscious — *ein anderer Schauplatz*. It was a borrowing from Fechner, whom Freud cites in his own *Interpretation of Dreams*:

¹ Compare *Les français peints par eux-mêmes* / Ed. I. Curmeur. Paris, 1840. Tome Premier. This was followed by *Nashi spisannye s natury russkimi. Vodovoz, baryshnia, armeiskii ofitser, niania, znakhar', ural'skii kazak*. Vypusk pervyi — vypusk chetyrnadtsatyi. Kniga A.P. Bashutskogo / Izdanie Ia. A. Isakova. Sankt-peterburg, 1841. Compare also: *Okhotin N.G. A.P. Bashutskii i ego kniga: Prilozhenie k faksimil'nomu izdaniu*. Moskva, 1986. This, in turn, was followed by Faddei Bulgarin's *Ocherki russkikh nraov ili litsevaia storona i iznanka roda chelovecheskogo* (Sketches of Russian Manners and Mores or the Inside and Outside of Mankind). Sankt-Peterburg, 1845. There were also numerous «physiologies», in which writers like Nikolai Nekrasov and Dostoevsky had their *debuts*. All translations from Russian are by Vladiv-Glover unless otherwise indicated.

«Der grosse G. Th. Fechner spricht in seiner *Psychophysik* [1889, Bd 2, 520 f.] ... die Vermutung aus, dass *der Schauplatz der Träume ein anderer sei als der des Wachen Vorstellungslebens*».²

[The great G. Th. Fechner surmises in his *Psychophysics* ... that the scene of dreams is an entirely different scene to the one of waking conceptual life.]

Freud then adds his own gloss on Fechner's conjecture by calling «the other scene» a «psychical locality» («psychische Lokalität»), which is analogous to a place inside, say, a microscope or a photographic apparatus which serves as «die Vorstufe eines Bildes» — the proto-phase of an image. Freud thus connects the scene of dreams or the scene of the unconscious to the mechanisms of language or concept formation which are connected to a visualisation process. When Wittgenstein speaks of «Bild» — image — in the *Tractatus*, he is on the same wavelength as Freud even if he does not speak about the unconscious.

Just as the scene or setting for Dostoevsky's characters is not the «real» world of objects which might be mimetically reproduced in fiction, so also Dostoevsky's characters cannot be judged as «real people» with real human biographies. They are not characters to whom prototypes can be assigned easily although Dostoevsky scholarship has uncovered many real people after whom Dostoevsky might have fashioned his fictional characters. What matters when one looks at Dostoevsky's characters are *the relations* in which they find themselves. This is nowhere more true than in Dostoevsky's hermetic penultimate major novel, *The Adolescent*, which carries the subtitle «An Accidental Family».³

² Freud S. *Die Traumdeutung* (1900) // *Freud S. Studienausgabe* / Herausg. A. Mitscherlich et al. Frankfurt-am-Main, 1982. Bd 2. P. 512. All translations from German are by Vladiv-Glover unless otherwise indicated.

³ The first seminal study on *The Adolescent* was produced by Gerigk H.-J. *Versuch über Dostojevskijs «Jüngling»: Ein Beitrag zur Theorie des Romans*. München, 1965. Gerigk's study ends with the path-breaking insight in Dostoevsky research that *The Adolescent* transcends the tradition of the picaresque novel, to which it pays tribute, through the representation of the adolescent psyche as a snapshot in time of a «presence» or a given state of affairs (*Zuständlichkeit*), which sets in train the tradition of Modernist representations of adolescents by Robert Musil, James Joyce and Jerome D. Salinger. Compare Gerigk H.-J. *Versuch...* P. 193. However, Gerigk does not pursue the phenomenological insight which forms the end-point of his analysis of genre. The present study is an attempt to continue where Gerigk's study breaks off. No major studies on *The Adolescent* have appeared in Dostoevsky scholarship

The Accidental Family in «The Adolescent»...

The family relations framing the characters in *The Adolescent* are more relations than family. The two terms are not of equal force. The first term — family — is a metaphor or code. But it is an empty code, a name without substance, without a general meaning which might point to an essential category referred to as «the family»: hence the attribute «accidental». The emptiness of the general concept «family» is underlined by the fact that nothing about the origin and composition of the characters in Dostoevsky's novel, who are designated by the names «mother», «father», «sister», «husband», «wife» or «aunt» corresponds to accepted notions of familial relations of «relatives» within the social fabric of 19th-century Russia. Dostoevsky's «accidental family» is not a denatured family because of new developments in Russian society, covered by Dostoevsky in the «Environment» column of his *Diary of a Writer*; it is denatured because it is not meant as a natural family but as a virtual family. The «family» which is *meant* here is a family of concepts or signs which together constitute a complex relational structure called sense or meaning. Dostoevsky's coinage «an accidental family» is thus a complex and extended metaphor reminiscent of the one used some decades later (in 1945) by the Modernist philosopher of language, Ludwig Wittgenstein, who spoke of «family relations» («Familienähnlichkeiten») as the distinguishing feature of all concepts, whose borders are by definition unbounded, open-ended and polyvalent. Concepts are the building blocks of sense or meaning and the fact that concepts do not lend themselves to strict general definitions imparts fluidity to all sense or meaning. Mikhail Bakhtin

since the publication of Gerigk's monograph some forty years ago. However, in the wake of a rising interest in Dostoevsky and psychoanalysis, which started with Bem A.L. Dostoevsky: Psikhoanaliticheskie etudy. Prague, 1938, some interesting studies have appeared, including a seminal one by Susanne Fusso on *The Adolescent*: Fusso S. Dostoevsky's Comely Boy: Homoerotic Desire and Aesthetic Strategies // *A Raw Youth*. Evanston, Northwestern UP, 2006, as well as her article: Fusso S. Secrets of Art and Secrets of Kissing: Towards a Poetics of Sexuality in Dostoevsky // *The Dostoevsky Journal: An Independent Review*. 2002–2003. Vols. 3–4. P. 47–59. The early studies on Dostoevsky from a psychoanalytic perspective belong to the Russian Formalists: Bem A. L. Dostoevskiy: Psikhoanaliticheskie etudy; Lapshin I.I. Obrazovanie tipa Krafra v Podrostke // *O Dostoevskom: Sbornik statei* / Ed. A.L. Bem. Praga, 1929. T. 1. P. 140–144; Chizhevskii D. Dostoevsky psikholog // *O Dostoevskom: Sbornik statei* / Ed. A. L. Bem. Praga, 1933. T. 2. P. 51–72. A good bibliography of these early studies can be found in Kravchenko M. Dostoevsky and the Psychologists. Amsterdam, 1977.

spoke of Dostoevsky's novel as being dialogic in the context of the «unfinalisable word» («nezavershennoe slovo»). Wittgenstein, before Bakhtin, defined the dialogicity of all concepts through a critique of «general concepts», taking the concept of «games» as his example to illustrate the non-essential and differential quality of meaning or sense. Wittgenstein used the analogy of «family resemblances» to establish the proposition that «things that are called by one name — things of a kind — do not always have one unique thing in common...That is, it is not a necessary truth that things subsumed under a general name — “unicorn”, “chair”, “game” — must have some essential property that makes them things subsumable under that name or that makes them things of that kind».⁴ This critique of essentialism in language embodies Wittgenstein's attempt to define what language — or sense — is. Since he uses «language» to include «meaning», it is perhaps better to call «language» by another name — namely, discourse. Thus for Wittgenstein, meaning (sense) or discourse is a *relation* constituted by many different concepts related through similarities and differences. A general concept, such as «games», makes senses as a «whole» or a totality, in the same way that a «family» constitutes a whole or a totality. A general concept thus conceals many nuances of meaning which are in constant interaction (Bakhtin would say that concepts are in a «dialogic» relation with one another) and in a shifting relation which resembles that of family members inside a functional «unity» called a «family». Like family resemblances amongst family members, concepts have no strict borders, they become meaningful through (subtle) differences and similarities with other concepts inside the network of relations forming a totality called meaning. Thus the «family» becomes, in Wittgenstein's analogy, a code word for «sense» or the structure we call «meaning»:

«Instead of producing something common to all that we call language, I am saying that these phenomena have no one thing in common which makes us use the same word for all, — but that they are *related* to one another in many different ways. And it is because of this relationship, or these relationships, that we call them all “language”. I will try to explain this.

66. Consider for example the proceedings that we call “games”. I mean board-games, card-games, Olympic games, and so on. What is common to

⁴ Suter R. Interpreting Wittgenstein: A Cloud of Philosophy, a Drop of Grammar. Philadelphia, 1989. P. 27.

The Accidental Family in «The Adolescent»...

them all? — Don't say: "There *must* be something common, or they would not be called 'games' — but *look and see* whether there is anything common to all. — For if you look at them you will not see something that is common to *all*, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. ...Look for example at board-games, with their multifarious relationships. Now pass to card-games; here you find many correspondences with the first group, but many common features drop out, and others appear. When we pass next to ball-games, much that is common is retained, but much is lost. — Are they all amusing? Compare chess with noughts and crosses. Or is there always winning and losing, or competition between players? Think of patience. In ball-games there is winning and losing but when a child throws his ball at the wall and catches it again, this feature has disappeared. Look at the parts played by skill and luck; and at the difference between skill in chess and skill in tennis. Think now of games like ring-a-ring-a-roses; here is the element of amusement, but how many other characteristic features have disappeared! ...

And the result of this examination is: we see a complicated network of similarities, overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail.

67. I can think of no better expression to characterize these similarities than "family resemblances [Familienähnlichkeiten]"; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament etc. etc. overlap and criss-cross in the same way. — And I shall say: "games" form a family».⁵

In Wittgenstein's analogy between discourse and family relations, the family members become metonymies of each other: they have certain common features which are substituted by uncommon ones. Wittgenstein's «family relation» (meaning) is thus a structure of *difference*. Members of that relation — concepts — are defined not only by what they have in common but by what they do *not* share. As members of the structure called «a family» they have a «shared» identity (meaning) only through the other members of the «family». The *relationship of difference* is not a typology — it is non-hierarchical. Instead of being related through «tables» or forming a typology, concepts («family members»), represented by signs (images, portraits), appear side-by-side, as contiguities, forming a *topology*. This echoes Freud's idea of the psyche as a *topology* — a surface of relations between various elements of the psychic apparatus whose function is to produce «meanings» for the subject.

⁵ Wittgenstein L. Philosophical Investigations. Second Edition. Trans. G. Anscombe. Oxford and Malden, Massachusetts, 1998. P. 31–32 (First 1953).

The Adolescent as a Topology of Language

What Dostoevsky's novel shares with Wittgenstein's conception of language as a relation is that it is itself structured like a topology or a giant *tableau vivant* (living picture). What «moves» on the surface of this picture is the *mind* or *spirit* («Geist» — as in Hegel's formulation in *The Phenomenology of Spirit*) of the narrator-hero, Arkady Dolgoruky. Arkady's family name — Dolgoruky — is the first characterological feature privileged in the text of the novel. His name is false if not misleading: Dolgoruky is the name of a prominent aristocratic clan of the Russian nobility of the 19th century but Arkady is the son of a former serf. Instead of «essence» to support it, Arkady's name is empty, without significance, without signifying the «general concept» that everyone mistakenly assumes it to be.

Arkady's «existence» is literally *in the word*, his written word: his *Notes*... which he says he is writing «for himself». Arkady's «Notes» are solipsistic in the same sense in which Wittgenstein defines solipsism as a function of language, as a limit of language. Thus according to Wittgenstein, meaning and the subject (the «I» who *means*) are one. The subject (the «I») cannot be divorced from his (its) language but is *in* this language which is his (its) *world*. Thus, according to Wittgenstein,

«[T]here is no such thing as the subject that thinks or entertains ideas.

If I wrote a book called *The World as I found it*, I should have to include a report on my body, and should have to say which parts were subordinate to my will, and which were not, etc., this being a method of isolating the subject, or rather of showing that in an important sense there is no subject; for it alone could *not* be mentioned in that book» (5.631).⁶

Here the same point is made about the subject as the one made earlier about concepts. Like a concept, the subject comes into being only in a relation, this time as a *limit* of the world:

«...The self of solipsism shrinks to a point without extension, and there remains the reality coordinated with it» (5.64).⁷

Wittgenstein's subject, whom the American artist Joseph Kosuth later comes to compare to a punctuation mark,⁸ is the metaphysical

⁶ Wittgenstein L. *Tractatus Logico-Philosophicus* / Trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness London; New York, 1989. First published in German in 1921, first English translation in 1922. The numbers in brackets refer to paragraphs in the *Tractatus*.

⁷ Ibid.

⁸ Compare Kosuth J. *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein* // *Art and Design Magazine*, 1994. Vol. 34. P. 66–69. What

The Accidental Family in «The Adolescent»...

subject of language who is identical with language and sense and shares all the characteristics and logical presuppositions of sense:

«The philosophical self is not the human being, not the human body, or the human soul, with which psychology deals, but rather the metaphysical subject, the limit of the world — not a part of it» (5. 641).⁹

This relational subject, who shares the metaphysical world of representation with words, is self-referential or tautologous, just like propositions in language. For again, according to Wittgenstein,

«[T]he propositions of logic are tautologous» (6.1).

And:

«The fact that the propositions of logic are tautologies *shows* the formal — logical — properties of language and the world...» (6.12).

Wittgenstein's theses about the structure of language and meaning reverberate in the structure of the plot and characterisation of Dostoevsky's *The Adolescent* and hence can be used to decode a meta-level of meaning of the novel. The «accidental family» represented in the novel is the structure of a relation, like the «scaffolding» of logic deployed by Wittgenstein in order to explain the essence of language and thought in the *Tractatus*. This structure reveals all manner of facts as potentialities, as possible states of affairs which make up propositions of sense. Sense or the structure of meaning is both form and content of plot and character. Thus there is really no plot and no character — there are no «types» and no *caractères*.¹⁰ There is ultimately *no subject*, for Arkady can never emerge «objectively» from his own «Notes», he can never be independent of his own word. As is the case for Wittgenstein's subject of language in the *Tractatus*, Arkady's word is his world.

This does not mean that the word of Arkady, the narrator, is monologic. The technique of «erlebte Rede» (experienced speech) is used consistently in this novel as in all other Dostoevskian novels. What it means is that the «world» of the novel is locked in Arkady's *word* (discourse) or «concept». This «world» as Arkady's concept is the world as *inscription* — the inscription of impressions, memories,

Kosuth says is: «The *self* is grammatical — it punctuates».

⁹ Wittgenstein *L. Tractatus*...

¹⁰ Compare Jules Janin's introductory article to *Les français peints par eux-mêmes. Tome Premier*, where he points to the tradition in French letters, established by La Bruyère, of portraying types or typical «characters» of an epoch, national types at a particular time in history. *Les français... Tome Premier*. 1840. P. I—XVIII.

emotions and desires. Arkady's inscription forms an entire genealogy of sentiment — the sentiment of an adolescent poised to step into the life of the nation but who has not done so yet at the moment of the completion of his *Notes* which remain in the realm of potentialities, just like a proposition in language.

The Adolescent as a Topology of Desire

Arkady's narrative is motivated by strong emotions which are not easy to decipher at first glance. Arkady masks his emotions by a lot of talk — babble. He is one more of Dostoevsky's «babbling» narrators, almost an *ingénu* (artless) narrator who blurts out «truths» despite himself. Arkady's *Notes* call for an active reader who will supplement Arkady's omissions and occult story. This is the story of an adolescent's *desire* or of adolescent desire as such. It is about sexuality as a function of language and the formation of an individual as a self-consciousness.

As we know from Hegel, self-consciousness is desire — and desire is desire for recognition or *the desire of the Other*.¹¹ Arkady's desire is for the *Father* (Versilov) and for the Father's desire — the woman, Katerina Nikolaevna. Arkady's *Notes* are full of contradictions, inconsistencies, and exaggerations. They contain information obtained by ridiculous or unlikely means of «witnessing». One example is the conversation between Katerina Nikolaevna and Tatyana Pavlovna which Arkady «witnesses» when he hides behind the curtain in Tatyana Pavlovna's bedroom and overhears details about the «letter» Katerina Nikolaevna fears!¹² This is only Arkady's «second» meeting with Katerina Nikolaevna, who relates his blushing

¹¹ Compare Hegel's definition of what is «essential» to self-consciousness and his conclusion that «self-consciousness is *Desire* in general». *Hegel G. W. F. Phenomenology of Spirit* / Trans. A.V. Miller with Analysis of the Text and Foreword by J.N. Findlay. Oxford; New York; Toronto; Melbourne, 1977. P. 105 (Paragraph 167 of B. Self-Consciousness, IV. The Truth of Self-Certainty). Jacques Lacan and the poststructuralist theorists of desire have elaborated on Hegel's definition to come up with the formula of «desire as desire of the Other». Compare *Lacan J. The Subject and the Other: Alienation* // *Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* / Edited by J.-A. Miller, translated by A. Sheridan. New York; London, 1981. P. 203–215.

¹² Compare *Dostoevsky F. M. Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh. Tom trinadtsati: Podrostok*. P. 127 (Part One, Chap. 8, III). This volume is the source for Russian quotations taken from the novel.

first encounter with her, not knowing that her unkind and unseemly report is overheard.

Katerina Nikolaevna's character is constructed through the expression of attitudes. Like Arkady, she has strong likes and dislikes which come to almost violent expression in the plot of the novel but which are not motivated by the plot. Or if they are, this motivation is perfunctory because Katerina Nikolavna's expressivity is constituted on «another scene».

Arkady's «parents» — the former serf girl and the aristocratic Versilov — also have strong emotions but these are held back or repressed. The strongest emotion of Arkady's «Mother» is *abjection*.¹³ Her «life» is one of total and absolute *submission*. She in fact only exists as self-negation.

Arkady's «Father» — Versilov — is said to have gone through several inheritances and squandered them all. He is thus set in a relation of exchange or *dépense* — expenditure. Other than being covered by these abstract characteristics and endowed with some unsubstantiated «typical» class features (not enacted on the stage of the novel, in the diegetic space of the action), Versilov is not «real». He is a function of Arkady's desire. He is Arkady's Other, woven entirely out of Arkady's *wish* to meet with his «biological» father, a wish which in itself signifies a quest for origins.¹⁴ For all the reader knows, Arkady's *Notes* may be a figment of the narrator's imagination. None of what the writer of the *Notes* says in them may have ever happened. All could be the «language game» of a frustrated «adolescent», Arkady's equivalent of the *fort-da* game of Freud's grandson,¹⁵ through which Arkady overcomes his «passive»

¹³ On the concept of the abject and its significance in the constitution of the subject of language, compare Kristeva J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, 1982.

¹⁴ The quest for origins is associated by Freud with the death drive — itself a negativity in the psychic apparatus which functions as the groundless ground of language in the unconscious. Compare Freud S. *Jenseits des Lustprinzips* (1920) // *Freud S. Psychologie des Unbewussten*. Studienausgabe / Herausg. von A. Mitscherlich et al. Frankfurt-am-Main, 1975. Bd 3. P. 246–248.

¹⁵ Freud observed his grandson at play when the mother of the child was absent. The game the child played was to throw a wooden reel with a string tied around it out of the cot, uttering a sound like «o-o-o-o» and then pulling it back into view with a joyful «da». This has become known in the Freudian psychoanalytic tradition as the «fort-da» game, or the game of absence/presence, interpreted as the basic structure of meaning. Compare Freud S. *Beyond the Pleasure Principle* // *The Freud*

situation of unpleasure (Freud's «Unlust», — occasioned by loss and lack of recognition), and turns it into an «active» and pleasurable search for mastery.¹⁶

The plot of the novel is pure melodrama or the stuff of dreams. In the end, «nothing happens». No one is killed — all the «drama» of expressivity and strong emotions ends in an anti-climax. It is as if Arkady's violent emotions had to be covered over, masked, censored in order not to get the better of him. The action, instead, is a phantasmagoria of desire. Through it, an attempt is made to represent the *unrepresentable*. In this, Dostoevsky led the way for the Modernist generation to follow. Andrei Bely's 1918 novel *Petersburg* is a prominent legacy of Dostoevsky's phantasmagoric realism.

If one takes away («brackets out») the melodramatic elements of the plot, what remains is a «phenomenological reduction»¹⁷ or a phenomenological space. This is the space of the *unconscious* which is transcendental, not materialist, positivistic or essentialist. Dostoevsky's novel is a drama of/in the unconscious — Freud's «other scene» which is a nowhere and which does not unfold in linear time.¹⁸

Is it possible to historicise this space? Is it possible to historicise a phenomenological reduction? What is the «historical» context of Dostoevsky's novel?

To answer these questions, let us turn to Nikolai Berdiaev's critical opinion about Dostoevsky's characters in general and those of *The Adolescent* in particular. As the leading philosopher and critic of Russian Symbolism, Berdiaev is representative of the Dostoevsky reception by the generation of Russian thinkers, artists and writers

Reader / Ed. by P. Gray. London, 1995. P. 594–626. See also: Freud S. *Jenseits des Lustprinzips*. P. 213–273.

¹⁶ Compare Freud S. *Beyond the Pleasure Principle*. P. 600.

¹⁷ Compare Edmund Husserl, whose phenomenological theory excludes or parenthesizes all that can be perceived and cognized or posited in the «natural attitude», the whole natural world, which is «there for us», to arrive at «pure consciousness» with its «pure mental processes» and its «pure Ego». See: *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology* / Ed. D. Welton. Bloomington; Indianapolis, 1999. P. 66–7 (based on *Ideas*, I, Sections 33–36, 41–46).

¹⁸ Freud declares that the unconscious is «timeless» and that linearity or temporality appears only in the system W-Bw (*Wahrnehmung—Bewusstsein*, Perception—Consciousness). Compare Freud S. *Jenseits des Lustprinzips* (1920), and *Notiz über den «Wunderblock»*, (1925[1924]) // Freud S. *Psychologie...* P. 238 and 369.

The Accidental Family in «The Adolescent»...

of the *fin-de-siècle* and the early 20th century. In a 1918 article, entitled «The Revelation about Man in the Creativity of Dostoevsky», Berdiaev offers an interpretation of Dostoevsky's art which is consistent with a conception of subjectivity provided by Freudian theory of the time, even if Berdiaev does not mention Freud:

«In the novels of Dostoevsky there is nothing, save for mankind and human relationships. This has to be apparent for anyone, absorbed in the reading of these spirit-gripping anthropologic tracts. All the heroes of Dostoevsky only but visit with one another, they converse with one another, and they are drawn into the miring abyss of tragic human fates. The sole serious vital deed of the people of Dostoevsky is their mutual relations, their passionate attraction and repulsion. It is impossible to find any other sort of "deed", any other vital array in this immense and endlessly manifold human realm. Always there is depicted some sort of human centre, some sort of central human passion, and everything rotates, revolves around this human axis. There is depicted a whirlwind of passionate human relations, and into this whirlwind is drawn everything, everything somehow turns round in a frenzy. The whirlwind of impassioned, fiery human nature pulls down this nature into the mysterious, enigmatic, unfathomable depths. It is there that Dostoevsky discloses the human infinity, the bottomlessness of human nature. But even in the very depths, and in the light of day, and in the abyss man remains, his image and countenance do not disappear. We take delight from the novels of Dostoevsky. In each of them is revealed an impassioned entry into inexplicable depths, a human realm, in which everything exhausts itself. Within mankind is revealed infinitude and fathomlessness, and there is nothing except man, there is nothing interesting besides man.

Here for example is the "Adolescent" («Podrostok»), one of the most genius-endowed and as yet insufficiently esteemed works of Dostoevsky. Everything revolves around the image of Versilov, everything is saturated by an impassioned relationship to him, by the human attraction and repulsion of him. The story concerns an adolescent, the illegitimate son of Versilov. No one is occupied by any sort of work, no one has an otherwise organic place in the established order of life, everything is off the beaten track, off the paths of orderly life, everything is in an hysteria and frenzy. Yet all the same there is the sense that everyone is at some immense deed, infinitely serious, and that they will resolve very important tasks. What indeed is this deed, what is this task? About it fusses the adolescent from morning till evening, whither it is that he hastens, and why has he not a moment of respite nor rest? In the usual sense of the word the adolescent — is a complete idler, as is also his father Versilov, as also are almost all the active personages in the novels of Dostoevsky. But all the same, Dostoevsky gives

the impression that an important, serious, Divine deed is transpiring. Man for Dostoevsky is higher than any deed, he is also himself the deed. There is posited the living enigma about Versilov, about man, about his destiny, about the Divine image within him. The resolution of these riddles is a great deed, the greatest of deeds. The adolescent wants to discover the mystery of Versilov. This mystery is hidden within the depths of man. All sense the significance of Versilov, all are struck by the contradictions of his nature, for all there is thrown into their gaze something deeply irrational in his character and in his life. The enigma of the complicated, contradictory, irrational character of Versilov with his strange fate, the riddle of an extraordinary man is for him a riddle about man in general. The whole complicated plot, the complex intrigue of the novel is but a means for the revealing of the man Versilov, for the revealing of complex human nature, about the antinomies of its passions. The mystery of the nature of man is disclosed most of all in the relations of men and women. And about love Dostoevsky happened to reveal something unprecedented in Russian and world literature, he had a fiery concept of love. The love of Versilov and Katerina Nikolaevna pulls in such an element of fiery passion, as nowhere and never existed. This fiery passion was concealed beneath an outward appearance of calm. At times it seems that Versilov — is the Vulcan of yore. But this impresses upon us also all the more sharply the image of Versilov's love. Dostoevsky shows the contradiction, the polarity and the antinomy in the very nature of this fiery passion. Such a most intense love is unrealisable upon the earth, it is hopeless, desperately tragic, it begets death and destruction. Dostoevsky does not like to take man in the set living order of the world. He always shows us man in the desperately hopeless and tragic, in the contradictions, leading to the very depths. Such is the utmost type of man, manifest by Dostoevsky».¹⁹

It is clear from Berdiaev's comments that Dostoevsky's Modernist readers understood that his novels transcended ordinary realism and that they were not mimetic reproductions of «the spirit of the age» or of Russian «manners and mores». For Berdiaev, Dostoevsky's novels are of cosmic significance and create characters that are larger than life. However, Berdiaev fails to historicise Dostoevsky's characters as myths about humanity which emerged

¹⁹ The Russian original text of this English extract is in *Berdiaev N. Tipy religioznoi mysli v Rossii*. Paris, 1989. P. 71–77. The original essay was published in *Russkaia mysl'*. 1918. T. 39, № 2: mart—aprel'. P. 39–61. The English translation by Fr. S. Janos was found on the Berdiaev website. No published version of the translation could be found. I am grateful to June Pachuta Farris, bibliographer for Slavic, East European and Central Eurasian Studies, University of Chicago Library, for her kind assistance with these citations.

The Accidental Family in «The Adolescent»...

under particular cultural conditions and as a result of new relations in the life of European Man in the age of capitalism. Instead, Berdiaev works on the basis of a vague model of «human nature» which does not give any clues about the historically grounded modern European subject, and uses an equally unhelpful general model of «tragedy» outside the context of its Greek poetics.

There is no model of «tragedy» as defined in classical aesthetics (in Aristotle's *Poetics*) encoded in the structure of Dostoevsky's novel. Nothing «tragic» takes place with the characters in *The Adolescent* in the sense in which a classical tragic hero of Antiquity would be torn between «duty» and «love» or duty to the Gods and duty to the King. There is no «tragic mistake» — a deed perpetrated by the tragic hero whose causality is not in his character flaws but in a space outside causality. There is no tragic denouement in *The Adolescent*. In Arkady's *Notes* all ends in a most prosaic manner.

However, Berdiaev had a feeling for the «unreal» representation of «love» in Dostoevsky's novel. He did detect that the «love» between Katerina Ivanovna and Versilov is fraught with what he calls contradictions. While he does not find the historical context in which to explain his findings, we can assist his interpretation by historicising these «contradictions» through the theory of alienation and the «split subject» provided by 20th-century psychoanalysis. The «love» of Versilov and Katerina Ivanovna follows a model of relations which is true for all the other characters of *The Adolescent*. This love is closer to caprice and wilfulness than to the traditional (Christian) notion of «love» which is giving and forgiving. The capricious nature of «loving» alienates both the loved and the loving Other. Yet alienation is precisely the point of the relation: without it there would be no relation and there would be no «contradictions».

The concept of alienation, used in psychoanalytic theory, does not have the negative connotations which Marx had given it when speaking of «alienated labour».²⁰ Alienation is the condition — in the unconscious — of the modern subject of language. It is a condition resulting from the fact that the subject and its language are not one. On the contrary, language is said to «split» the subject, to remove

²⁰ Compare Marx K. Economic and Philosophical Manuscripts. 1844, reprinted in Marx's Concept of Man / Transl. T.B. Bottomore, F.Ungar, ed. by E. Fromm. 1961. P. 93–109 // Sociological Perspectives: Selected Readings / Ed. K. Thompson, J. Tunstall. Harmondsworth, 1971. P. 51–62.

it from Nature and to place it in Culture or the Symbolic Order.²¹ While Freud did not use the term «alienation» («Entfremdung») in this technical sense, he describes the phenomenon of a subject's entry into language using the example of the *fort-da* game played by his one-and-a-half-year-old grandson in the absence of the mother as a means of combating the lack which the child experiences when separated from its primary object.

For Freud, the observation of the function of language as an overcoming of displeasure at the loss of the object (the mother) leads to the discovery of the repetition compulsion and the death drive — that which is beyond the pleasure principle, which can explain the dualistic or split nature of the affects of sadism and masochism:

«It would be in contradiction to the conservative nature of the instincts if the goal of life were a state of things which had never yet been attained. On the contrary, it must be an old state of things, an initial state from which the living entity has at one time or other departed and to which it is striving to return by the circuitous paths along which its development leads. If we are to take it as a truth that everything living dies for internal reasons — becomes inorganic once again — then we shall be compelled to say that “the aim of all life is death” and, looking backwards, that “inanimate things existed before living ones”».²²

Freud — the genealogist of modern psychic life — denies that there is «an instinct towards perfection at work in human beings, which has brought them to their present high level of intellectual achievement and ethical sublimation and which may be expected to watch over their development into supermen».²³ Instead, the psychic apparatus functions as a *topography*, on which the *dual* instincts of the libido — the ego-instincts and the sexual instincts (revised as the life-instincts and the death instincts) — co-exist as equal forces, while the sexual instincts subdivide further into the polarity «between love (or affection) and hate (or aggressiveness)».²⁴ Thus the sexual instinct has a «sadistic component», whose companion, masochism, is sadism «that has been turned round upon the subject's own ego».²⁵

²¹ This is the sense in which the term «alienation» is used in post-Freudian psychoanalytic theory, pioneered by Jacques Lacan, who is a careful reader of Freud. Compare *Lacan J. The Subject...*

²² *Freud S. Psychologie...* P. 613.

²³ *Ibid.* P. 615

²⁴ *Ibid.* P. 621.

²⁵ *Ibid.*

The Accidental Family in «The Adolescent»...

It is clear by now that we are using the term «alienation» as something of a metaphor which encompasses the Freudian model of the split subject of language with its negative or contradictory emotions of «love» and «hate». The term «alienation» in our discussion is on a par with Wittgenstein's term «family relation» — both terms refer to the structure of the relationship of the subject to the Other which is not so much an embodied person as a position of meaning in the unconscious. This relationship is «phantasmic» or forged out of the material of fantasy: the Other is a «fantastic» projection of the subject who invests this fantasy with absolute faith in its reality. What drives this investment is a force psychoanalysis calls not «love» but *desire*. Desire is the ground of «personality» or «character» in all of Dostoevsky's novels which thus become models of modern subjectivity as defined by the new scientific ideas of the 19th century, the science of psychoanalysis in particular.

Dostoevsky constructed this new model of subjectivity in keeping with the scientific knowledge of his time and in some ways going beyond this, anticipating the new knowledge to come in the 20th century.²⁶

In accordance with this new and historically grounded perception of Man, Versilov is not «real»: he is mysterious, limp, ambivalent, indeterminate, undefined, sketched like a grotesque shadow rather than a fully drawn portrait. Arkady invests him with power and prestige but Versilov never shows himself in any acts of power. He spends his evenings meekly in the company of his «wife», Arkady's enigmatic mother who alienates the reader, her equally alienating «husband», Makar Ivanovich Dolgoruky, his daughter Liza, a doctor, the unreal «aunt», Tatiana Pavlovna, and even the cook, Lukeria (whom he invites to join the group and sit down, which she flatly refuses since she «knows her place». Part III, chap. 3, sub-chapter III). This entire unreal group listens to Makar Dolgoruky's «uplifting» outpourings and stories which are a mixture of preaching and something non-didactic. His way with words

²⁶ James Rice has pioneered the study of the rise of psychoanalytic thinking in Dostoevsky's 19th-century Russia and has also provided innumerable insights into Dostoevsky's connection with the science of psychoanalysis of his time, such as his interest in C. G. Carus during his Siberian period. Compare these two excellent studies: Rice J.L. 1) Freud's Russia: National Identity in the Evolution of Psychoanalysis. New Brunswick; London, 1993; 2) Dostoevsky and the Healing Art: An Essay in Literary and Medical History. Ann Arbor, 1985.

is «creative» (when he spoke he was «neskol'ko khudozhnik»),²⁷ but his words are not «all his own». He is interested in «facts» but does not understand concepts such as «communism» which he is accused of preaching. His expressivity is a folksy «sentimentality» which is called «umilenie» — a kind of excess which is partly covered by the psychoanalytic term of «jouissance»,²⁸ a sentiment which, according to Versilov, is invested with «the religious feeling» of the Russian people. When Makar's words are quoted verbatim (as in Part III, chap. 3, sub-chapter vi), they belong to *skaz* narration: his speech is stylized and quoted by the narrator-hero as he heard them. Makar is said to be «not a peasant» but «a house servant» («dvorovyi chelovek»),²⁹ «born a servant», and «born of a servant» («byvshii sluga, rodivshiisia slugoiu i ot slugi»). This propels Makar Dolgoruky, on the metaphoric plane, into the orbit of Hegel's Master/Slave dialectic and gives one more indication that he belongs to the analytic of the unconscious which is that «other scene» on which Dostoevsky's characters are situated as pure egos, engaged in the dialectic of discourse and power. Concomitantly, Makar's language is «the discourse of the other» which constitutes the subject's (Arkady's) unconscious.³⁰

Versilov has a happy expression as he «listens» to Makar Dolgoruky's stories and stylized speeches. It is as if Makar Dolgoruky were the embodiment of Versilov's primary unconscious — according to Freud the «deepest» layer of the psyche and the site of

²⁷ Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh*. Tom trinadtsati: Podrostok. P. 312.

²⁸ For a sense of the term «jouissance» as it is used by Lacan in the complex structure of the subject of language, compare Lacan J. The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious // Lacan J. *Écrits: A Selection* / Trans. A. Sheridan. New York, 1977. P. 292 ff. *Jouissance* is more than *joy de vivre* because it is part of the unconscious structure of the psyche of the subject. If desire is the mainspring of the subject — the essence without essence which underpins the libido — then *jouissance* is the pleasure/pain of desire which is the reason for the subject's existence and dynamism. *Jouissance* is not a «sentiment» because it is, like the sacred, unrepresentable. It is associated with the death drive — the subject's movement towards stasis and return to an inanimate state. The reason it is compared here to the Russian concept of *umilenie* is because the entire plot of *The Adolescent* is situated in the space of the unconscious according to the present reading.

²⁹ Dostoevsky F. M. *Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh*. Tom trinadtsati: Podrostok. P. 312.

³⁰ According to Lacan, «the unconscious of the subject is the discourse of the other». Lacan J. *The subversion...* P. 55.

primal memory. If this is the case, then Versilov's primal memory is connected with ancient Russian religious texts on whose pathos and verbal expressions Makar Dolgoruky's speeches are modelled. This stylized language, performed as speech, points to the origins of psychic life in the unconscious which operates «like a language».³¹ The ground of subjectivity as well as the ground of national identity³² is one and the same ground: it is the language of the unconscious. Dostoevsky represents the historical source of this language as the language of the Russian medieval religious tradition. However, this could be interpreted in two ways: that the unconscious is historical (grounded in the «oldest» national cultural memory) or that the «Russianness» of this unconscious is a metaphor. If the latter is taken as true, then the metaphor indicates that the unconscious is inalienable — it is one's own, indeterminate, subject only to the force of *umilenie* — *jouissance* — which is *desire*. Or both theses could be combined in a single thesis in which case the unconscious is both historical and indeterminate, inalienable and one's own — «native» — i. e. given from birth, through one's culture. This would mean that according to Dostoevsky's novel, the unconscious is a historical, cultural formation.

Arkady's *Rothschild* Idea and the «historical» Unconscious in Dostoevsky's *Adolescent*

In keeping with the analytic of *umilenie* or *jouissance*, Arkady's plot life develops under the sign of *excess*. The excess is embodied in his Rothschild idea. Arkady's «idea» is described as a «feeling» rather than a «thought» (Part One, Chapter V, sub-chapter I) and is born through «forging at high temperature». This is the idea that

³¹ According to Lacan, «the unconscious is structured in the most radical way like a language». Compare *Lacan J. The subversion...* P. 234. Thus the unconscious is «transindividual» because, as Jonathan Scott Lee points out, it is outside the control of the individual because, as Lacan says (quoted by Lee), «language and its structure exist prior to the moment at which each subject at a certain point in his mental development makes his entry into it». *Scott Lee J. Jacques Lacan. Amherst, 1990. P. 46.*

³² The connection of the psychoanalytic theory of the unconscious with the question of national identity is not a wild card. James Rice accords the question of (Freud's) national identity a central place in the evolution of Freud's psychoanalytic thinking, citing Freud's essay «The Future of an Illusion» and the 1928 essay on Dostoevsky as important signposts in the development of Freud's science. Compare *Rice J. L. Freud's Russia. P. 170–171.*

he can become anything he wants, anything that his caprice dictates to him, provided he has «perseverance» and «continuity» — in other words, willpower. That is, an «idea» — of which the «Rothschild idea» is a kind of structural template or «model», is something that is forged «red hot» in the crucible of the will. While protruding into consciousness and appearing to be manipulated by consciousness and intention, this will is not a simple wishing, willing or wanting. Rather, like the Ego,³³ it has its roots in the unconscious which is revealed through the subject's fanatical and maniacal adherence to *the* «idea». Arkady's Rothschild idea operates like an *idée fixe* — an obsession — which he only seemingly controls through conscious willpower. In reality, his «idea» is the by-product of *desire* and arises from the unconscious in the form of a substitution or metonymy: Arkady's *Notes*. Willpower, which could potentially mark Arkady as a *caractère* — a character of Realist fiction — belongs, instead, to the dialectic of unconscious drives and is not will that belongs to Freud's conscious («das Bewusste») but a drive called will-to-power, sustained by the desire for recognition. Hegel was the first European philosopher to define desire as a function of the modern phenomenological subject and its identity. Hegel formulates desire in terms of «the essence» of self-consciousness or of «what is essential» («wesentlich») to it in its quest for unity with itself or *identity*. He finds that the «identity» of the subject is constituted by «difference» (from the «other») and that self-consciousness is desire («Begierde») — the groundless ground of identity as difference.³⁴ Arkady is thus not a *caractère* straight out of the Realist manifestoes of the 1840s, and hence not a Russian but a universal or European man of modernity, defined by Hegel as the subject of desire, by Nietzsche as the unstable identity of genealogical research, and by Freud as the pathological subject of the unconscious grounded in the death drive as the will to self-denial.

This will to self-denial is the expression of desire as the will to power but also as the freedom of self-overcoming. This is illustrated in Arkady's attempts to «fast» and to «save» in a violently ascetic manner in order to sustain («prove») his «Rothschild idea».

³³ Freud contends that «much of the ego is itself unconscious, and notably what we may describe as its nucleus; only a small part of it is covered by the term "preconscious"». *Freud S. Psychologie...* P. 603.

³⁴ *Hegel G. W. F. Phenomenology of Spirit*. Compare also footnote 11 above.

He compares his effort to «feats of monastic self-discipline», (cf. 13, 84) which connects him with the tradition of the Russian *skhima* and *skhimnichestvo* — the highest monastic rank, requiring the fulfilment of cruel ascetic rules. However, unlike the quest for spiritual self-perfection of the Russian monastic tradition, Arkady's quest is not for perfection but for mastery over the Other which leads to the attainment of freedom (cf. 13, 94). Arkady's Rothschild idea is thus not a quest for money, and not even a pursuit of power, but a search for freedom which is attained in the consciousness of one's own «superior strength», allowing the Ego the necessary illusion of mastery over all others. Desire is accompanied by transgression: Arkady's transgressive, lewd street behaviour and subsequent shame or repression. Thus Arkady wants to be alone, to brood: «Yes, I am morbid, I constantly close in upon myself» (Part One, Chap. V, sub-chapter III). Arkady also notes that in order to engender «his idea», he needs his own «corner» («ugol»). Thus an «idea» is a spatial object,³⁵ but the space and the object are not material. Instead, they are phenomenologically reduced and virtual.

Arkady's feeling of superiority issues from the fact that he *has* money — a fact which is never explained on the plot level. The mysterious presence of money, which marks Arkady as an agent of capitalism, allows him to indulge in acts of great generosity: he rescues an abandoned baby girl, paying for her to be breast-fed by a foster-mother. When the baby dies, Arkady regrets not having taken a photo of the dead baby.

This peculiar wish, expressed by Arkady, resonates with his Father's aesthetics: Versilov has a life-size photograph of Arkady's «Mother» in his study — a «secret» flat which is separate from his «home» with Sofia Andreyevna — his own «ugol» in which his ideas or Versilov as «an idea» — an unconscious — come into existence. The «photograph» in Versilov's study transforms the space of the study into a kind of «archive» of modern «ideas» — one of which is the photograph, a technological advance on the daguerreotype

³⁵ In his logical grid of language as an organising structure for sense (propositions), Wittgenstein identifies the «object» (the thing) as a major building block. However, this «object» is not a material object but a spatial, virtual object — one that can be imagined and «envisioned» in the mind, that is, in the phenomenological space which subsumes the Freudian unconscious. Thus Wittgenstein: «Each thing is, as it were, in a state of possible states of affairs. This space I can imagine empty, but I cannot imagine the thing without the space». See: *Wittgenstein L. Tractatus...*

illustration of the Realist manifestoes of 1840–1841. The photograph, in turn, transposes the «object» in the «world» into an «object» (image/sign) in phenomenological space. The Mother's photograph and the dead baby's (unrealised) photograph thus play a crucial role in the structure of Dostoevsky's novel. They are like the key to a new model of culture which Dostoevsky encoded in the unconscious structure³⁶ of the poetics of his text. The photograph announces the advent of the virtual in European culture to come. The novel is set in the 1870s. The photograph was invented in the mid-19th century, starting with a process by which daguerreotype illustrations (1837) were produced, such as those featured in the physiological sketches of the French and Russian Realist manifestos. The invention of the photograph changed European aesthetics and led to the spread of popular or mass culture. Dostoevsky's novel is set in a still feudal Russia, albeit one in which the emancipation of the serfs had already taken place in 1861. The novel is populated by princes and aristocratic figures — some, like Arkady, aristocratic in name only — but these aristocrats mingle with the plebs and even «intermarry». This is not a historically accurate detail. It is a metaphor. The «elite» here is a «virtual» elite, constituted as a figure of speech which stands for the will-to-power in the structure of the unconscious with its «faculties»: reason and feelings/ideas. This «virtual elite», who no longer has an *essence* or essential value and who revolves around the empty centre of money and capital — the plot is framed by intrigues around money sums and inheritances — engages in games of power and prestige, set in the alienated landscape of desire whose origins are in the unconscious.

³⁶ Poststructuralism appropriates Michel Foucault's notion of the «unconscious of the text» which alludes to the Structuralist model of the narrative text and the level of meaning identified as that of the Abstract (Implied) Author. It is the level which requires an active reader who will interpret the text as a totality of relational positions of meanings interacting to produce a potential total (but never final or finalisable) meaning of the text. Compare the Structuralist model of the narrative text in *Vladiv S.B. Narrative Principles in Dostoevsky's Besy: A Structural Analysis*. Bern, 1979. P. 3–34, which the author adapts from *Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs // Beiheft zu Poetica / Ed. K. Maurer. München, 1973. Heft 10*. On the appropriation of the term «unconscious of the text», compare *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York; London, 1981. Compare also *Foucault M. The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Routledge, 1992. Originally published as *Foucault M. Les mots et les choses*. Paris, 1966. P. XI Preface.

The Accidental Family in «The Adolescent»...

The historical or political unconscious of Dostoevsky's novel is this: Russia was in transition between feudalism and modernity since Peter Great's reforms in the 17th century. By the mid-19th century, this old Petrine Russia (still extant in old texts, the trace of which is embedded in Makar's speeches) was vying for supremacy with a new Russia of Capitalism, and new social relations, based not on God or essence or value but on the will to political power vested in an exchange economy of money and words. This is expressed in Makar Dolgoruky's peculiar politics: he «preaches» Communism without knowing what he is doing. The rumblings of the Russian Revolution to come punctuate the text of Dostoevsky's novel like a repressed content. History is forged, like Arkady's «Rothschild idea», red-hot, through convictions, like those of Makar, which are engendered in unconscious desire constituted historically as the will to power over an Other.

This is Dostoevsky's genealogy of his time: a Russia poised on the brink of European modernity, with the repressed memories of a national religious past representing essential value now emptied of content; a nobility which has lost its «essence» to capitalist exchange and a common people who will embrace Europe only through utopian idealism and revolutionary asceticism — the «Rothschild idea» of Russia's near future. With his model of Russia's transition to European modernity, Dostoevsky points the way to a similar phenomenology of «transitional societies» to come, following the wars and revolutions of the 20th century.

Подходы к «Кроткой»
Approaches to *Krotkaya*

Joe Andrew

«WHO WAS I AND WHO WAS SHE»:
A STUDY OF NARRATIVE AND GENDER
IN KROTKAYA

The Great Question... which I have not been able to answer, despite my thirty years of research into the feminine soul, is 'What does a woman want?'

Sigmund Freud

The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.

Edgar Allan Poe

It was a defining moment for me. I hadn't bargained on his denial. When I tried to talk to him he accused me of character assassination. His response created a rage in me so expansive that I could barely breathe. *I felt obliterated; he had taken away my voice.*

*'Jane Smith', victim of domestic violence.
The Guardian, 18 June 2007¹*

Preamble

In nineteenth-century Russian literature there developed a tradition of stories which had women's names in, or implied by the title. Included in this list would be Lermontov's *Bela* and *Knyazhna Meri* (*Princess Mary*) and Turgenev's *Asya* and *Pervaya lyubov'* (*First Love*). The reader enters the world of these works under the illusion, perhaps, that the narrative will concern the identity of the

¹ My italics. — J. A.

«Who Was I and Who Was She»...

eponymous heroine.² The reader is, though, soon disillusioned as the central narrative thrust of these works is not really the fate of the heroine, but rather the hero's, or narrator's (and the reader's) erotic desire for these women. At the same time, each of these stories concerns issues of the male narrator's identity as he is able to construct it through memory.

The present paper will seek to locate Dostoevsky's *Krotkaya* (1876) within this tradition. Starting from Barbara Heldt's proposition that «women... have their reality named and appropriated in Russian fiction by men»,³ the paper will examine the discourse of the story, the very act of trying to remember by telling the story, to establish to what extent the eponymous character's identity emerges in clear perspective, or whether, in fact, it appears *at all* beneath the self-justifying reminiscences of the narrator.

The paper will also examine *Krotkaya* through a number of intertextual agendas. This work, first published in *Dnevnik pisatelya* (*Diary of a Writer*), also evokes the earlier tradition of the frame-tale, and the implied audience and addressees are also a key to our reading of the work. Issues of narrative structure will also be crucial, especially given that the story begins with its ending, the suicide of the eponymous heroine. In this context the paper will explore whether the narrator's purpose is to explain this act

² I am grateful to the British Academy for supporting my visit to the XIIIth Symposium of the International Dostoevsky Society in Budapest, July 2007, where I first presented this paper. I am also grateful to Michael O'Toole for the many valuable suggestions he made while I was preparing this paper.

Another perspective on this is taken by Pavel Annenkov. In his response to the imposed change of title from *Posle Smerti* (*After Death*) to *Klara Milich* he wrote to Turgenev, the author of *Klara Milich*: «I am indignant with Stasiulevich for changing the title of your story. This is the most stupid thing he could have done. He didn't stop to think, the fool, that titles *with names in them* signal the author's intention to present some *type* or other, but here you don't deal with a type, but with a rare and significant psychological phenomenon». Quoted in: *Turgenev I. Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati vos'mi tomakh*. Moscow; Leningrad, 1967. T. 13. P. 578 (emphasis in the original). (I am grateful to Rachel Morley, whose translation this is, for drawing my attention to this remark, in her article, *Morley R. Performing Femininity in an Age of Change: Evgenii Bauer, Ivan Turgenev and the Legend of Evlaliia Kadmina* // *Turgenev. Art, Ideology and Legacy* / Ed. R. Reid, J. Andrew. Amsterdam; New York, 2010. P. 269–316 (P. 313, note 7). Certainly, Dostoevsky's title could suggest a desire for typification of his heroine.

³ See *Heldt B. Terrible Perfection. Women and Russian Literature*. Bloomington; Indianapolis, 1987. P. 5.

Joe Andrew

of self-murder — «why did she do it?» — or does he rather seek to exculpate himself from having driven her to it? At the same time, we will also consider the view that this story is a vital *bridge* work in the overall development of nineteenth-century Russian narrative. Thus, as noted, there are implied links backwards to *Bela, Knyazhna Meri* (*Princess Mary*) and Turgenev's *Asya* and *Pervaya lyubov'* (*First Love*), while there will be more explicit discussion of the debt *Krotkaya* owes to earlier works by Dostoevsky, especially *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), *Belye noch'i* (*White Nights*) and, above all others, the second part of *Zapiski iz podpol'ya* (*Notes from Underground*), a work with which *Krotkaya* has many links.⁴ Equally, it anticipates in different ways two central works of Tolstoy's late period. Tolstoy would seem to have borrowed his 'back-to-front' narrative structure for *Smert' Ivana Il'icha* (*The Death of Ivan Il'ich*) from Dostoevsky, in a similar attempt to explain the events that led to a tragic death. Equally, *Kreitserova sonata* (*The Kreutzer Sonata*) has a male narrator who seeks to explain the reasons for the violent death of his wife, while also refusing to name his deceased bride.⁵

I will present my analysis in terms of the following categories in this order: male identity and desire, point of view and aspects of narration, plot, male / female relations, and female identity.⁶

Male Identity and Desire

Roland Barthes has argued persuasively that male desire is central to narrative. As he puts it: «The pleasure of the text is... an Oedipal

⁴ Others have also noted these links: see in particular Belknap's intriguing argument that this work is a 'chapter' in a kind of four-part novel «that almost exists». According to this argument, the four chapters of this 'novel' are *Belye Nochi*, *Zapiski iz podpol'ya*, *Krotkaya*, and *Son smeshnogo cheloveka* (*Dream of a Ridiculous Man*). See Belknap R. «The Gentle Creature» as the Climax of a Work of Art that Almost Exists // *Dostoevsky Studies. New Series*. 2000. Vol. 4. P. 35–42; P. 35.

⁵ There will be no attempt in this present work to seek to establish more specific links with the two Tolstoy works: this will have to remain a project for another day (and possibly another person!) Others have, though, already discussed *Krotkaya* as having links with later works: see, in particular, Connolly J. Nabokov's dialogue with Dostoevsky: *Lolita* and «The Gentle Creature» // *Nabokov Studies*. 1997. Vol. 4. P. 15–36.

⁶ Both the central characters are unnamed: for simplicity's sake I will refer to them as 'the narrator' or 'the pawnbroker', and *Krotkaya*, as Andersen also does: see Andersen Z. The Concepts of Domination and Powerlessness in F. M. Dostoevsky's «A Gentle Spirit» // *Dostoevsky Studies. New Series*. 2000. Vol. 4. P. 53–60.

«Who Was I and Who Was She»...

pleasure (to denude, to know, to learn the origin and the end), if it is true that every narrative (*every unveiling of the truth*) is a staging of the (absent, hidden, or hypostatized) father».⁷ The core of these ideas applies exactly to the way the narrator organizes his text.

The title of the very first chapter of the work proper signifies that male and female identity will be central to our understanding of the work. It reads: 'Who Was I and Who Was She'.⁸ Even before this entry, however, Dostoevsky has highlighted the narrator's *desire* as a crucial factor. In introducing the story to the readers of *Diary* he explains the situation of the pawnbroker pacing the room while his very recently deceased wife lies on a table in her coffin. As he paces, Dostoevsky notes, he «tries to realize what has happened, to gather all his thoughts together» (5). In so doing he strives to uncover the «truth» of his relationship with his wife. (Both «правда» and «истина» are used). The narrator, too, emphasizes his desire «to know, to learn the origin and the end» as soon as he begins his narrative:

«I keep pacing and I *want* to clarify this to myself. It's already been six hours that I've *wanted* to clarify it and I still can't get my thoughts together» (6, my italics — J.A.).

As his telling of the story unfolds he keeps returning to this theme of his desire to know, to understand. For example, when he recounts the episode of her coming to him to pawn the icon, which will play such an emblematic role at the end of the story, he comments:

«I'll explain in a moment how this turned out, but now I just *want to recall*... Now I keep *wanting to recall* ... I *keep wanting to gather my thoughts together*... (8, my italics. — J.A.)».⁹

⁷ Quoted in De Lauretis T. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London; Basingstoke, 1984. P. 107–108 (My italics throughout: these remarks are originally in: Barthes R. *The Pleasure of the Text* / Trans. Richard Miller. New York, 1975. P. 10).

⁸ I have deliberately retained the original word order of the Russian «Кто был Я и Кто была Она». Although it reads awkwardly in English the word order conveys well the narrator's concerns and obsessions. All reference to the work will be to *Krotkaya* in *Dostoevsky F. M. Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh*. Leningrad, 1972–1990. 1982. T. 24. P. 5–35. Here the quotation is: P. 6; hereafter, page references will be given in brackets in the main text. Quotations will be in Russian when a linguistic point needs to be made; otherwise, as here, translations are by the present author.

⁹ O'Toole makes a similar point: «The hero must fulfil an intellectual need to pull all the threads of his thoughts together». See O'Toole L. M. *Structure, Style*

At the level of *syuzhet*, then, (or *discours*) his desire controls both how he tells the story, as well as what he includes (and, of course, excludes). But his desire also dominates the *fabula* (or *histoire*), and at this level it is multi-faceted. Most obviously, the events of his relationship with his wife are predicated on his desire, not for love, but for power.¹⁰ We see this almost from the very start of their relationship. Indeed, the fact that it is based on commercial transactions in which he wields all the power is symptomatic of the situation. And this inherent power gives him great pleasure. When he dismisses her wretched pledges as worthless and drives her thereby to anger, he giggles «He-he-he» as he relishes his «triumph» (7) over her. As this (for him) delicious situation unfolds, he assures his (male) readers («господа») that he «awaited [more desire!] her arrival with particular impatience» (7). This desire is clearly sadistic in orientation, as he himself notes: «I wanted to test her» (8).¹¹ (The Russian «испытать» also means to torture.) When she flares up in anger at his cheap gibes at the expense of her cheap belongings, he declares that this «greatly pleased me» (8). He proves (at least to himself) that he is better than her by his literary allusions, to Mephistopheles amongst others, and later weaves a complex fantasy about how she will fall to her knees in awe when she learns the truth about him and his past suffering. Even when she falls grievously ill and takes six weeks to recover, his main sensation is that, again, he has «triumphed» (23) over her.

As Krotkaya herself intuits, this desire for power is based, at least in part, on his desire for revenge against a society he believes has wronged him. Be that as it may, it is certainly the case that he seizes the chance to be a tyrant where once he had been a victim, and his desire is clearly aroused by her poverty, her naïveté, and, indeed, the

and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven; London, 1982. P. 41–63; P. 43.

¹⁰ As Mochulsky notes: «But he is not looking for love. He has his own idea: he wants *power*, limitless, despotic dominion over another soul». See *Mochulsky K. Dostoevsky. His Life and Work* / Transl. with an Introduction by M. Minihan. Princeton, 1971. P. 549 (Mochulsky's italics). Straus puts it differently: «The pawnbroker's demands on his wife represent his masculinist idea that wives exist to assuage male insecurity and to support male ego». See *Straus N. Dostoevsky and the Woman Question. Rereadings at the End of the Century*. New York, 1994. P. 110.

¹¹ Isenberg notes: «It is a tale of an embittered, outcast dreamer and his sadomasochistic desires, of his construal of his relationship with the girl as that of creator and creature». See *Isenberg C. Telling Silence. Russian Frame Narratives of Renunciation*. Evanston, Illinois, 1993. P. 51.

«Who Was I and Who Was She»...

meekness inherent in her 'name'. As his net begins to tighten around her in the days leading up to his marriage proposal he notes how «charming» her youthful sincerity is, before continuing:

«I was already regarding her as *mine*, and I did not doubt my power. You know, it's a most sensual thought when you no longer doubt that (10, his italics. — J.A.)».

As we have seen, then, the narrator's desire dominates both levels of the story, the past events, and his present narrating of them. As we shall later discover, this also entails the suppression of her desire (at both levels of the narrative). This occlusion of his wife is, seemingly, necessary to him in that, for all the story being named for her, his overriding concern is with *self*. Like Dostoevsky's other earlier lone male 'heroes', Devushkin in *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), the Dreamer of *Belye noch*i (*White Nights*) and the Underground Man, the pawnbroker is trapped within his own self, his own self-obsession.¹² Thus, as he recounts the events around their marriage, he repeatedly, like the Underground Man, congratulates himself on his own cleverness and cunning. But like the earlier outcasts and dreamers his self-absorption and need for a bolstering self-aggrandisement derive from his dirty, guilty secrets — in this case his expulsion from his regiment for cowardice, in that he had failed to fight a duel to preserve the regiment's honour, which had led to his spending three years virtually as a beggar. In this regard, the pawnbroker is little different from countless earlier «heroes» of Russian literature, in that his being, his sense of self are premised on rivalry with other men, and on male honour.¹³ As he himself notes, his «ruined reputation» (24) had been an hourly torment to him.

Like so many of Dostoevsky's male heroes, but especially the Underground Man, the narrator swings wildly between self-glorification, and self-abasement — the commonality between the two being, of course, the self. This self-obsession, and especially the urgent need to justify, or rather, exculpate himself, continues to the very end. The final chapter is entitled: «I was only five minutes late». In other words, despite all he has told us over the previous thirty-odd pages, *he* is not to blame for her death, but a cruel fate that had detained him. As O'Toole comments:

¹² For studies of these three works around these themes, see my *Narrative, Space and Gender in Russian Fiction, 1846–1903*. Amsterdam; New York, 2007.

¹³ Isenberg notes (*Isenberg C. Telling Silence*. P. 71): «The duel pertains to the pawnbroker's image of himself».

«The narrator-hero seems to oscillate between extremes of wilful choice of his actions and an irresponsible abdication of will and responsibility».¹⁴

In fact, this unwillingness to accept responsibility, or even to recognize that he *might* be responsible for his wife's death, is a central part of the tragic paradox which underlies the narrator's desires. For, just as her death demonstrates that, ultimately, he had not «triumphed» over her, so too this cowardly failure to accept guilt demonstrates that his telling of the tale has not resulted in what he claimed he desired, as he does *not* see the truth. As Morson observes, «the truth of the story is his inability ever to reach the truth, his inevitable inarticulateness before the horror and his own responsibility for it».¹⁵ Indeed, increasingly towards the end of the story motifs of blindness, of scales falling from eyes enter his lexis, as, on one level at least, he intuitively fails to understand, to *see*. Indeed, the two chapter headings preceding the final chapter are emblematic of this: «The Scales Suddenly Fell Away»; «I Understand Only Too Well» (except he doesn't!).

And this leads to his final state, which we see both at the opening of the narrative, and then in his final words. The second line of his narrative contains these words: «They'll take her away tomorrow — and will I really be left alone?» (6). The story ends with this plaintive cry: «No, seriously, when they take her away tomorrow, what am I going to be?» (35). That is, as for Devushkin, the Dreamer, and the Underground Man the narrative finds the lonely middle-aged man alone, without the woman who had given a semblance of meaning to his empty life. As Belknap notes, the plots of these works «can be summed up in two words: Paradise Lost. Each hero encounters a female in distress who seems to have the power to rescue him from his lonely misery, and at the end... his circumstances remain unchanged».¹⁶ In this context, the final page of *Krotkaya* is poignantly reminiscent of the final page of Dostoevsky's very first work, *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), which had been published exactly 30 years previously. As he winds towards his conclusion, at two o'clock at night, the narrator addresses the woman who has left him, as Devushkin had with Varvara, knowing in each case that she will never hear him and will never answer. In both cases the hero,

¹⁴ O'Toole L. M. *Structure, Style and Interpretation...* P. 47.

¹⁵ See Morson G. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of A Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin, 1981. P. 14.

¹⁶ See Belknap R. L. «The Gentle Creature»... P. 40.

«Who Was I and Who Was She»...

trapped inside his own self (as the Dreamer and the Underground Man also are), recognizes his own abandonment; he utters «a cry of solipsistic despair»,¹⁷ but is powerless to escape from it. In this sense, his twin desires, to know and to control, end in defeat.

As we have seen, one of the key issues in understanding this work is the way it is told, and we can pursue this line of enquiry in our discussion of point of view, and other issues of narrative.

Point of View and Issues of Narrative

As we know, before the story proper, Dostoevsky inserts an author's note («From the Author»), to explain his reason for having a story rather than the usual fare of the *Diary*. What he says here immediately contrives a situation in which the voice of the woman of the title will struggle to have her voice heard within an entirely male-dominated, patriarchal discourse — whatever the author's intentions may have been.

Thus, in speaking directly to his audience / readership, in order, in effect, to apologize for having a mere *povest'* to offer them, Dostoevsky both suggests that the story of a woman's tragic death is somehow less important than journalism (indeed, it implies that her story presents a *problem*), and also establishes the primacy of the male voice. This impression intensifies as he spends much of the «From the Author» section focusing on the narrator's intentions and efforts to make sense of his experience. The only mention in fact of the eponymous heroine is a cursory, passing reference to her corpse lying on the table as the narrator paces the room. For all his interest in female suicide at the time,¹⁸ all discussion in this prologue centres on the narrator. All of the third paragraph of this section, which introduces the story's theme (the fourth paragraph opens

¹⁷ Connolly's phrase: *Connolly J. Nabokov's dialogue...* P. 16.

¹⁸ There have been a number of discussions of the way this story links with Dostoevsky's wider concerns at this time: see, for instance, *Isenberg C. Telling Silence*, especially: P. 58–64. Isenberg also provides a very interesting account of the different versions of *Krotkaya*, including variants without the foreword. As he shows, and as I also argue, this foreword significantly impacts the thematics of the story. In turn, Richard Peace has written very interestingly of the autobiographical origins of the story, reminding us, *inter alia*, of the nearly twenty-year age difference between Dostoevsky and Anna Snitkina: see *Peace R. «Krotkaya» Dostoevskogo: Riad vospominanii vedushchikh k pravde // Dostoevskii: Materialy i issledovaniia. T. 14 ('Pamiati akademika G. M. Fridlendera')*. St. Petersburg, 1997. P. 187–196; P. 187.

with the simple, summarizing statement «That's the theme», 6), concentrates on him: indeed the word «he» is used six times as the subject of a series of sentences in this paragraph. At once the central paradox of the story is announced lexically: the title tells us that the story is about Krotkaya, but, in reality — or, rather, for the most part — it concerns the equally unnamed «he». That is, the story will be about his trying (as we have already seen, unsuccessfully) to make sense of her actions, rather than about the reasons which drove her to such desperate measures, which will, indeed, remain unknown, and on a certain level, unknowable.

Yury Lotman concludes his seminal article, «The Origin of Plot in the Light of Typology» with the axiomatic words: «In creating plot texts, man [*sic*] learned how to distinguish plots in life, and, thereby, to interpret this life to himself».¹⁹ This is precisely what Dostoevsky and his narrator strive to do. Indeed, by its very presence the foreword establishes some kind of conversation, a dialogue between the men. More broadly, this is how the narrative proper will be structured, in that the narrator constantly addresses an unseen male audience, especially at crucial moments in his narrative.²⁰

¹⁹ In Lotman Yu. M. *Izbrannye stat'i*. Tallinn, 1992. T. 1. P. 224–242; P. 242.

²⁰ A number of critics have emphasized the dialogic nature of this apparent monologue. Isenberg notes (*Isenberg C. Telling Silence*. P. 50), in comparing *Krotkaya* with Turgenev's *Pervaya lyubov'* (*First Love*), that «the teller–listener relationship establishes the conditions under which the story has point» (his italics. — J.A.). Holquist sees this dichotomy of one voice / several voices differently, in calling our attention to the «structural resistance the tale offers to its own apparent theme, the way the fact of the narrator's monologue, his *one* voice, undercuts his stated desire for harmony, *more* than one voice». See Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, 1977. P. 148 (his italics. — J.A.). He also notes the significance of the fact that Krotkaya seeks to advertise her services in *Golos* (*The Voice*), which seems to announce one of the key themes of the work. Murav, also following Bakhtin, notes: «According to Bakhtin, this emphasis on the hero's self-consciousness, expressed in his own discourse about himself, reveals an entirely new relationship between author and hero, which the critic terms “dialogic”, as opposed to the traditional “monologic” relationship». See Murav M. *Reading Woman in Dostoevsky // A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature* / Ed. S. Hoisington. Evanston, Illinois, 1995. P. 44–57; P. 44–45. (It should be noted, incidentally, that Bakhtin himself finds nothing to say about Krotkaya herself, although he claims that the story, especially its foreword is «of extraordinary importance for understanding Dostoevsky's creative method»: see Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics* / Transl. and ed. by Caryl Emerson. Manchester, 1984. P. 55. All discussions of the story in this work concern the hero / narrator, and Krotkaya is only mentioned by virtue of her name appearing in the title. Bakhtin's approach is, in a sense, emblematic

«Who Was I and Who Was She»...

It is Dostoevsky himself who first draws our attention to this structural principle, still within the foreword:

«Sometimes he is talking to himself, then he addresses, as it were, an unseen [male] listener, some kind of judge» (6).

The narrator emphasizes this principle, as well as the maleness of his audience within the first paragraph of his story, declaring: «Gentlemen,²¹ I am far from being a literary man, and you'll be able to see this» (6). They are not, however, mere bystanders. Just as the whole story, both *fabula* and *syuzhet*, *histoire* and *discours* are premised on his desire, *their* desire is also implicated. He begins his second paragraph: «If you *wish* to know...» (ibid., my italics. — J.A.). In other words, the story of his life, and her sufferings are being reproduced by the narrator, or rather by Dostoevsky (who admits in his foreword to having tidied the story up a little) at least in part to satisfy the desire of the male readers, who are «gentlemen». Indeed so: as we shall see, as Poe has suggested, the gentlemen will be offered the tale of the death of a woman, «unquestionably, the most poetical topic in the world».

He will turn to the gentlemen throughout his story. Thus, as he torments his bride-to-be, he comments:

«I was already regarding her as *mine*, and I did not doubt my power. *You know*, it's a most sensual thought when you no longer doubt that» (10, first italics his, second mine. — J.A.).

Later, as his marriage proposal is being prepared, his narrative proper breaks off as he goes into a long digression as to what his motives then were. Here too, at another critical point in the story-telling, of making sense of the world, he addresses his audience explicitly: «gentlemen, wait a moment» (11). Similarly, after their marriage, as he seeks to justify his behaviour and views of the correct relationships between husband and

of the central issue and problem of this story, from the present author's perspective.) Another angle is taken by Andersen, who reminds us how intrinsically unreliable first person narrators are: see Andersen Z. The Concepts... P. 60, a point also made by Murav M. Reading... P. 46, who refers to the «series of unreliable explanations» the narrator offers for his cruelty to his wife.

²¹ Others see this referent as having rather broader connotations: see, for example, Briggs K. J. How Dostoevsky Portrays Women in His Novels. A Feminist Analysis. Lewiston, Queenston, Lampeter, 2009. P. 189, where she remarks «We do not know who he has in mind — his customers, his former fellow officers, mankind, God — everyone or no one in particular».

wife, he turns once more to say: «You see, gentlemen, there are ideas...» (16).

Indeed, it might be argued that his primary motive in writing this account of himself is to justify his actions precisely to other «gentlemen». Whenever he is under particular pressure, or seems to feel the need to defend himself, these gentlemen are invoked, either explicitly or implicitly. So it is when his wife stands over his apparently sleeping form with a cold revolver pressed to his temple. The tension is unbearable, but he again digresses to ask: «You will ask: did I really expect to be saved» (21). Shortly thereafter, he addresses his listeners again: «But again you will ask the question: why didn't I save her from evil-doing?» (22). Later, the pressure on him intensifies when he tries to persuade her that he really loves her, and now the gentlemen almost seem to be physically present before him, almost speaking to him: «Why do you say that I looked and saw nothing?» (30). And at the end, they are still there: «I know, I know, there's no need to remind me: you find it funny that I'm complaining about this event and the five minutes» (34).

For these reasons, we are right, I think, to consider *Krotkaya* as an intrinsically patriarchal work in its narrative formulations. It is put together by the male author from the slightly incoherent ramblings of another man, so that the latter's story may emerge, so that he can try to make sense of what has happened to him. In turn, he addresses his male readers periodically, to satisfy *their* desire to know. It may be named for the eponymous heroine, but it is primarily about «he». This has serious implications, of course, for the degree to which her story, her *voice* may be heard. In a certain sense we know nothing of her, because we only have his word for the way she looks, what she says and what she does. There are some recorded conversation between them (though precious few), but we have no idea whether what she is recorded as saying is true, still less about how many of her utterances are suppressed. Indeed, at the end he will be insistent that there were four eye-witnesses to her death, as if to suggest that we can at least take this as a *fact*, independently corroborated.²²

²² Others have also noted this problem. Cox, for example, notes: «It is important to remember that he is the only narrator and we have only his word for all of this». See Cox G. *Tyrant and Victim in Dostoevsky*. Columbus, Ohio, 1984. P. 66–67. Straus makes the same point (*Straus N. Dostoevsky... P. 112*), albeit in different terms: «His initial refusal to hear her voice... buries him in a masculinist monologue».

«Who Was I and Who Was She»...

In other words, his dialogue with the «gentlemen» may make the story in some senses dialogic. At the same time, however, his very recognition of *their* desire to know is accompanied by his relentless repression of *her* voice, and, *ipso facto*, her desire. Whether her story actually emerges despite his suppression of it, we may now consider, beginning with an analysis of plot.

Plot

The very narrative structure of the story calls attention to itself, and is thus foregrounded. Anticipating *Smert' Ivana Il'icha* (*The Death of Ivan Il'ich*) by beginning with the ending, Dostoevsky indicates that the reconstruction of the *fabula*, and the tension between it and the *syuzhet* will be crucial — and so it proves. (The narrator too declares the importance of the need to reconstruct what «really» happened in the *fabula* by telling his listeners that he will begin «from the very beginning» [6], although it is typical of the complexity of the narrative structure that the «very beginning» is not in fact the beginning, as we will later discover the back-story of each of the central characters.) The key question for the present reading is that, while we have argued that the *fabula* is constructed around his desire, will the «real story» emerge nevertheless?²³ Moreover, it will be even harder for her story to emerge with any clarity as the reconstruction of the *fabula* is resolutely overlaid, and, as we have seen, constantly interrupted by, the *syuzhet* which is entirely predicated on *his* desire, and in which she may be only a silent witness through the presence of her cold corpse. Furthermore, the reader has to ponder which is ultimately more important, the *fabula* in which she *does* play a part, or the *syuzhet* where she does not (except mutely). Or, is it rather the case that it is precisely the conflict between the two levels which holds the key? That is, will we learn most by considering just why he is so keen to suppress her story so that he can make sense of his own? Doth the narrator protest too much?

²³ Isenberg also addresses these questions (Isenberg C. *Telling Silence*. P. 52): «Readers will then divide on whether this monological situation is an invitation to see through the pawnbroker's self-interested constructions to the real truth, or whether the absence of the girl's point of view robs us of the necessary purchase for doing so». O'Toole also notes (O'Toole L. M. *Structure, Style and Interpretation...* P. 43 and P. 47), the great difficulty the reader has in trying to reconstruct the *fabula*.

Be all this as it may — and we shall return to these questions — let us now attempt to reconstruct the *fabula*, to see what «really» happened. Once more we must note the paradox which lies at the heart of the work. For all his attempts to control all aspects of the narrative, it is she who initiates the story, in that it is she who comes to him, and enters his space, by virtue of coming to pawn her wares. Her initial situation, though, announces that she will be an over-determined recreation of Dostoevsky's first work, in that she is a quintessential member of the «poor folk». Like her predecessor, Varvara Dobroselova, she is a poor orphan, who has fallen into the control of some very dubious female relatives, who, moreover, have even more nefarious plans for her.

He is immediately drawn to her, precisely because of her poverty, powerlessness and vulnerability. In the course of the story, her very difficult back-story slowly emerges. Her mother and father had died when she was only twelve (she is now fifteen), which has led her to her aunts. We shall see in a moment how closely this parallels Varvara's story, but we should also note the way the narrative is further complicated by the way his back-story also slowly emerges. This too harks back to Dostoevsky's earlier work, both in its themes, and in terms of his «Sterneanism», in that its telling interrupts the development of the main narrative (on the level of both *fabula* and *syuzhet*). It is also significant in terms of the power relationships within the story («who controls the narrative?») that it is only at her accusatory instigation that his back-story seeps out. Her accusations come, in fact, in the very first chapter, as they are haggling over the price of her emblematic icon. Out of nowhere she blurts out: «Are you taking your revenge on society? Yes?» (9). Only later do we hear the whole sorry saga about his miserable earlier life, the accusations of cowardice, his profound aloneness, but it is she who has first raised the topic.

When they do unfold, the back-story of each of them (or the pre-prologue to this work) are a clear recreation of key earlier works by Dostoevsky. In her case, as already noted, the story invokes that of Varvara Dobroselova in *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), while his has obvious echoes of *Zapiski iz podpol'ya* (*Notes from the Underground*), and we can also find traces of *Belye nochi* (*White Nights*). Amongst other things, it seems to me, Dostoevsky, in this late (or last) period sought to return to his origins as a writer to represent the very stories which had laid the foundations of his literary career (and fame),

«Who Was I and Who Was She»...

to offer, in effect, not merely reworkings of them, but new interpretations of their implications.

The narrator details the conditions in which he finds her, after she has spent three years in «slavery» (10). Virtually every detail is a reworking of Dostoevsky's first work of exactly 30 years previously, which he recounts to his «gentlemen» listeners with «a most sensual» pleasure. The same frisson of an oppressed virgin at risk, of sexual despoilation is invoked:

«She taught her aunt's children, sewed the linen, and towards the end not only the linen, and with her chest, and washed the floors. Put simply, they even beat her... And it ended up that they were planning to sell her (into prostitution. — J.A.)» (10).

Again, as with *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), the much older man has a rival for the «affections» of the vulnerable maiden. However, while the earlier teller of his own tale (in epistolary form), Devushkin, loses the girl to his evil rival, Bykov, here our new sentimental narrator beats off the claims of the «fat stallholder», one of the girl's neighbours. Male rivalry, which we also find in *Zapiski iz podpol'ya* (*Notes from the Underground*) and *Belye noch'i* (*White Nights*), will later become a key motif when Efimovich returns from the narrator's past to expose him. And it is not too fanciful, perhaps, to see Efimovich as a deliberate nod towards the vile step-father, Efimov, who plays such a key, paedophilic role in the early life of Netochka Nezvanova, the eponymous heroine of Dostoevsky's final work before arrest, imprisonment and exile.

If the *fabula* should be seen as a deliberate reworking of *Bednye lyudi* (*Poor Folk*), with, of course, an utterly reconfigured and reinterpreted ending, then the *syuzhet* can be read as a kind of new version of another earlier work, *Zapiski* (*Notes*) (which was itself a return to and reinterpretation of Dostoevsky's pre-exile writing, in an attempt, in fact, to lay bare the 'danger' of his own youthful vaguely socialist leanings).²⁴ In particular we should note the frequent addresses to «gentlemen» in both works, as well as the «doubled» structure, whereby an initial situation is explained by an embedded tale. Both works, moreover, end where they began.

So, then, we are justified in regarding *Krotkaya* as, *inter alia*, a profoundly self-reflexive work, in which Dostoevsky's project was to

²⁴ For discussions of these works, and their interconnections, see *Andrew J. Narrative...*

represent old motifs with a new ending, and therefore a new, and he hoped, a salvific ending. What the story is and might mean, we can now consider further as we pick up the *fabula* to see where it leads us.

The *fabula*, as we have seen, has two pre-prologues, both of which are interpolated. (This too, incidentally, echoes the Sterneanism so beloved of Russian prose writers of the 1830s and 1840s, from Pushkin's *Povesti Belkina* (*Tales of Belkin*) onwards.) About three years previously they had both begun on the separate journeys which now bring them together with such terrible consequences. He had been forced out of his regiment over allegations of cowardice, while she had been orphaned. The exposition, again as we know, is marked by the first chapter title, «Who Was I and Who Was She», and details her «slavery», which leads her to him, in that she brings her miserable goods to pawn, thus initiating the complication. The unfolding of the narrative sees them, in effect, jockeying for position, struggling to control the course of events. As he becomes attracted by her (that is, by her vulnerability and powerlessness) he bribes the maidservant Luker'ya to provide more information about her situation, because he knows only too well from his own wretched history that knowledge is power. The beginning of the complication is also marked by a chapter title, the second, «A Proposal of Marriage», and is presented by the narrator as his saving her from a fate worse than death, being sold into prostitution, or, scarcely preferable, being married off to the «fat stallholder».

The early days of their marriage form the central part of the complication. Echoing the anti-Romanticism of Tolstoy's *Semeynoe schast'ie* (*Family Happiness*), the wedding is the *beginning* of the story, rather than its idyllic terminus. It is also of significance that this section of the story is recounted in very generalized, non-specific terms, full of «recurring occurrences» as Bakhtin has it.²⁵ Some significant information may be gleaned, however, as when he tells his gentlemen readers / listeners, that he has chosen her because she is the «sensual» mix of

²⁵ For Bakhtin this form of narrative pertains primarily to the chronotope of the «provincial town», but seems very applicable here. He writes: «Such a town is a place of domestic time. There are no events here, only “recurring occurrences”. Day after day the same domestic actions repeat themselves, as do the same topics of conversation, the same words, etc. In this time people eat, drink, sleep... This is mundane, everyday cyclic domestic time». See Bakhtin M. *The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel. From the Greek Novel to Modern Fiction* // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. P. 493–528; P. 519.

«Who Was I and Who Was She»...

«proud» and «meek» (14) which clearly excites his desire. In other terms, he has chosen her because she has nothing, and so he can become something.

Another phase in the complication is marked by the next but-one-chapter heading, «The Meek One Rebels» (17). In other words, this new phase is once more initiated not by him who strives to control everything, but by her initiative, this time in helping another marginalized woman, in that she gives the «old woman» (17) a larger loan than he allows. Her rebellion escalates, with her again taking the lead, when she storms out at his reproaches, even though he had explicitly forbidden her from leaving his house alone.

The first stage of the peripeteia now ensues. For the first time since their marriage we have her speaking. Returning from her unauthorized outing she sits on their bed and looks mockingly at him while tapping her foot. Out of the blue she in effect lays down a challenge by demanding: «Is it true that they chased you out of the regiment because you were too cowardly to fight a duel?» (18). As others have noted, the duel motif is recurrent within the story, and central to our understanding of it.²⁶ The duel which had been the crucial and seminal episode of his back-story, which had, indeed, shaped the very trajectory which has led him to her, is now replicated within the *fabula* proper, twice, in fact, firstly in his wife's «duel» with Efimovich and then during their duel, as she holds the revolver against his brow while he feigns sleep.

O'Toole has argued that the latter event may not be the «real» peripeteia because it «resolves nothing on the *psychological* plane».²⁷ On one level this is true, but, at the same time, if we look at the overall structure of the work, then the *doubled duel* of the narrator interrupting her tryst with Efimovich, followed by her not sharing his bed *for the first time*, which in turn leads to the psychological duel of the revolver that will not be fired, should be considered the peripeteia. These events come at the very centre of the narrative, exactly half way through, that is. As noted, for

²⁶ See, for example, *Isenberg C. Telling Silence. 1993. P. 69–71, and O'Toole L. M. Structure, Style and Interpretation.... P. 48–49.*

²⁷ O'Toole L.M. *Structure, Style and Interpretation...* P. 49 (his italics. — J.A.). Briggs also has interesting things to say on where the peripeteia may lie: see *Briggs K.J. How Dostoevsky... P. 192–194.* For her, P. 193, the peripeteia, comes very late: «...the third and, arguably, strongest contender for *peripeteia* is the moment when she falls from the window to her death».

the first time she does not share his bed, a move that is underscored by his going out to buy a new bed for her. Last but not least, the aftermath of their duel is a crushing defeat for her, in some senses at least, in that she falls ill for six weeks. Moreover, all of these dramatic battles / duels round off Part One. In this, structural, sense the events *do* constitute the peripeteia, in that he has achieved complete dominance over her, he has defeated her rebellion, and their relationship in Part Two will be quite different to that of Part One, before the second peripeteia at least. And, finally, the narrator clearly *thinks* this is the decisive culminating point: when she finally walks away from his apparently sleeping form he declares to the gentlemen: «She was no longer in the room. I got up from the bed: I had conquered [her], — and she was *forever* defeated!» (22, my italics. — J.A.). The crucial point is whether he is right or not — in the final end will she win the war after losing every battle?

It will take the rest of the story to reveal what the consequences of his defeat of her are, as we follow the dénouement and resolution which form Part Two. In fact, for all the grimness of the subject matter, there now occurs yet more Sterneanism, in that, after briefly summarizing his wife's recovery, he then spends a couple of pages digressing to regale his gentlemen with more aspects of his own unfortunate back-story. This can be seen, that is, as a retardation device. Equally, however, it can be construed as an attempt, at the level of the *syuzhet*, to control the narrative, or, rather, the reader's sympathies.

As we saw earlier, much of the first half of the story, especially their early days as a married couple, is recounted in the language of «recurring occurrences».²⁸ As the dénouement and resolution approach the narrator seems to switch his narrative mode and we find ourselves, to invoke Bakhtin once more, in «threshold» time.²⁹ Once

²⁸ O'Toole L. M. *Structure, Style and Interpretation...* P. 44, puts things slightly differently: «While the reconstruction of the fable reveals to what degree the time sequence of mere events is dislocated, the narrator is nonetheless obsessed with time».

²⁹ For Bakhtin, this is the chronotope of «*crisis* and of a *turning point* in life». He finds it to be of especial significance in Dostoevsky. Bakhtin goes on to remark that, in the writer most frequently associated with his work, the chronotope of the threshold, and the related chronotopes «of the staircase, lobby and corridor», as well as those which are an extension of them, such as the street and square, are «places where events take place *determining entire human lives — crises, falls, resurrections, rebirths, revelations, decisions*». Bakhtin further suggests that the quality of time in

«Who Was I and Who Was She»...

more a chapter title (Chapter Two of Part Two) lays bare this device: «The Scales Suddenly Fell Away» (26). In the course of a page «вдруг» or «внезапно» («suddenly») is used several times, and the perceptive reader realizes that we are entering new narrative territory. But what will ensue from the crisis that is about to occur: in line with Bakhtin's arguments, will we see a rebirth or resurrection?

As the end approaches, he becomes more and more precise with time. We learn that it was «about five, in April» (26), when he hears her singing in her room. In case we should miss the significance of this, he notes «This was new» (ibid.). (And the change is further marked when he comes to describe how her voice is changed from the last time he had heard it, in their early days.) As O'Toole has argued, this perhaps is the really important peripeteia, when she learns to survive beyond his control, for her singing is a sign that she has forgotten about him, ignores him. Whether this really is the peripeteia, however, depends on whose story it is! While it might be argued that for her this is indeed a major, indeed *the* major turning-point, is it also for him?

On one level it certainly is. Her very rejection of him (implicitly at least) seems to excite his desire anew, for it is only now that he declares his profound love for her, with great displays of self-abasement, including the classic Dostoevskian device of kissing her feet (32). In this sense, his entry into threshold time has led to some kind of resurrection. Unfortunately, for both of them, his overcoming of his «blindness» (32), another key plot motif from the latter part of the story, comes too late. Clearly, she does not want the kind of love this tortured egoist is able to offer, and chooses death instead. Her death is the dénouement of the story, with the resolution on the level of *syuzhet*, that is, his attempt to explain the meaning of their lives (and her death), an attempt which will ultimately fail.

As we have seen, her death both begins and ends the story, and is self-evidently crucial to any reading of *Krotkaya*. Let us now turn to an examination of the eponymous heroine, her identity and desire, and the journey that leads to death. A discussion of these matters will conclude this paper.

this chronotope is «an instant». In other words, these are places where snap decisions take place which will change the entire future destiny of the character concerned: see Bakhtin *M. The Forms...* P. 520.

Joe Andrew

Female Identity and Desire

Let us begin with an overview of her relationship with her husband.³⁰ Their initial contact once more reveals the intertextuality of this work, in that her coming to him to pawn her goods is a neat inversion of the Raskolnikov / Alyona relationship in *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime and Punishment*): here it is the client who will die, although the client will remain the murderer. Indeed, it is not without significance that their later relationship is predicated precisely on commercial arrangements, and with her in the client / subservient position — an asymmetrical arrangement he will seek to perpetuate.³¹

From the first it is her powerlessness — that is her titular *meekness* — which attracts him, especially when it is coupled, contrasted with her angry pride. He construes their relationship as a power struggle,³² and, indeed, he orchestrates it in this way, almost as if he seeks to invoke, *avant la lettre*, Teresa de Lauretis' reworking of Laura Mulvey:

«Story demands sadism, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory / defeat».³³

These motifs occur at every stage. As we shall see, her virginity is a key component in her identity for him; he wants her to be «mine» (10). His marriage proposal, with all its specifications of what she may and may not do, including how often she may attend the theatre, is predicated on a «Stern Father / Dutiful Daughter» axis. As they are about to marry he reveals that he is 41, while she

³⁰ In reviewing her identity and role in the story we must, of course, remember that *everything* we know of her is mediated through the narrator. So much is obvious and would apply to any first-person singular narrative. In this particular case, however, the problem is exacerbated by the narrator's personality and agenda, part of which, as I argue in the main text, is to try to silence his deceased wife, *even after her death*. In this regard, we must accept that we cannot be sure of anything in this story. All this said, all readings of the story interpret it as a realist work, and attempt to comment on her character, behaviour and role. For all the caveats expressed here, I will follow this tradition in what follows in the main text.

³¹ See Straus N. Dostoevsky... P. 108, who comments: «Dostoevsky exposes the precise fit between economics and sexuality». See also Isenberg C. Telling Silence. P. 66–67.

³² For discussions of this see Isenberg C. Telling Silence. P. 67; Straus N. Dostoevsky... P. 108, and Cox G. Tyrant... P. 66.

³³ De Lauretis T. Alice Doesn't. P. 132–133. In Laura Mulvey's original formulation the quotation begins the other way round: «Sadism demands a story...». Murav H. Reading... P. 46, also invokes this typology.

«Who Was I and Who Was She»...

is barely 16, adding «This captivated me, this feeling of inequality, it's very sweet, very sweet» (13). For him, this is part of the natural order of things: «I knew that a woman, even one of 16 years, cannot but subordinate herself to a man completely» (15). Moreover, in his view «A loving woman, oh, a loving woman will idolize even the vices, even the evil deeds of her beloved» (15–16).

As we have already seen, the «meek one rebels», refuses to accept her «complete subordination». She does this by taunting him over his cowardice, by arranging her meeting with Efimovich, and, ultimately, by holding the revolver to his temple. Thereafter, he claims she is «forever defeated». Indeed he repeats this word, «побеждена» three times (22, 23). This scenario intensifies yet further, in his eyes, at least. As the winter after her «defeat» slowly passes he comments: «in my eyes, she was so defeated, was so humiliated, so crushed» (25).

It is not long after this, however, that her singing of her broken little song seems to herald a new stage in their relationship, a new sense of freedom for her perhaps.³⁴ This awakens a bizarre love and almost ecstatic self-abasement on his part. But it is too little too late, and she commits suicide shortly after declaring that she will be a faithful and respectful wife. He kisses her «like a husband» (32), for the last time, and, indeed, as far as we know, the first.

If their relationship is both construed and constructed by him as a form of «narrative sadism», with her the possible victor in the end (a point to which I will return), what is the actual image / identity / persona that is able to emerge from beneath his tyranny? Bearing in mind all the caveats already expressed about the reliability of this witness, let us now examine the eponymous heroine. As we will argue, the identity that the allegedly distorting misogyny of our narrator gives her is actually not significantly different from the standard «identikit» version of the vulnerable heroine which populated Russian prose fiction in the nineteenth century, especially in its formative period of the 1830s and 1840s, precisely the period that Dostoevsky was seeking to invoke and rework in *Krotkaya*.

As we have seen, she first enters the text as a marginalized woman, an orphan who is seeking employment in the shadowy world of the *guvernantki*.³⁵ As so often before, the first thing the

³⁴ See Straus N. Dostoevsky... P. 114 for an interesting discussion of this episode.

³⁵ For an excellent account of the marginal woman, especially the ward, in nineteenth-century Russian literature, see *Slavskaya-Grenier S. Representing the*

male narrator feels it is duty to do is to inform his (here explicitly male) readers, about her physical appearance; again as so often before, this description is replete with diminutives: «Была она такая тоненькая, белокуренькая, средне-высокого роста [She was such a thin, blonde girl, of medium height, 6]». At once her physical description marks her out as a stereotypical victim, while her initial behaviour emphasizes what will be another important leitmotif: «She was always a bit awkward with me, as if she was embarrassed» (ibid.). As soon as she gets her loan she turns and leaves without a word. From the first, that is, she is presented as emotional, ill-at-ease, and mute, all signs of what will be presented as her intrinsic irrationalism.

She is, moreover, powerless. She brings him her meagre possessions, and, ultimately, she will accept his marriage proposal because he is the least bad of the alternatives. As we have seen, this powerlessness is the most exciting of her attributes for the pawnbroker, but her weakness and vulnerability merely reinforce the stereotypes already created by her physical appearance, in that, from the first, her core identity is her weakness and her vulnerability.

Closely related to her weakness and powerlessness is her innocence and, indeed, virginity, another prerequisite of the nineteenth-century vulnerable (and therefore) desirable heroine. Quite apart from the fact that she is so much younger than him, she looks even younger, about 14 according to our lustful narrator. Varvara Dobroselova, incidentally, was 14 when she lost the paternal protection of her father, at his death. In other words, even by nineteenth-century criteria, she is a child, and the paedophilic connotations of *Bednye lyudi* (Poor Folk) and, especially, *Netochka Nezvanova* are revisited.

In case, the «perceptive reader», to use Chernyshevsky's phrase, has not picked up on these connotations, Dostoevsky lays them bare in that the icon which she brings to pawn, and with which she will go to her death, is of the Virgin. This icon becomes a virtual synecdoche of her.³⁶ If, however, for the author, and most of his critics, this identification with the Virgin is a sign of her life-giving

Marginal Woman in Nineteenth-century Russian Literature: Personalism, Feminism, and Polyphony. Greenwood, CT, 2001. P. 35.

³⁶ See Isenberg C. Telling Silence... P. 71, for an interesting discussion of the icon as a *mise en abyme* of the whole story. Others have also commented on the centrality of the *obraz* for our understanding of the story: see, for example, Briggs K. J. How Dostoevsky... P. 176, where she comments that the icon «is a symbol of that

«Who Was I and Who Was She»...

and redemptive force, then for the narrator it has far more salacious connotations. If Babel's *alter ego*, Lyutov, will be encouraged to «spoil the purest of ladies» in *Konarmiya* (*Red Cavalry*), the narrator of *Krotkaya* would seem to have anticipated him, although the particular piquancy of the virgin in the rake's economy was a well established trope in Russian literature, from *Bednaya Liza* (*Poor Liza*) through *Bela* and *Knyazhna Meri* (*Princess Mary*).³⁷ We see this emphasis on her virginal purity and innocence most markedly, albeit surprisingly, during her tryst with Efimovich. Having wondered how «this naive, this meek, this creature of few words knows all this», he also notes «at the same time such maidenly, almost, simplicity» (19). He now refers to her as «sinless and pure», words routinely applied to the Virgin Mary.

Another central marker of the «identikit» heroine is her physical displays of emotion, often by means of her eyes, alongside her more general wild irrationality (the last trait especially marked relationally against the «norm» of male rationality). We see these displays at virtually all stages of *Krotkaya*. Thus, just a few lines into the recreation of the *fabula*, when he mocks one of her particularly trashy pledges, we read «Her eyes were blue, large and thoughtful, but — how they flashed!» (7). (The large, blue eyes go very nicely, of course, with her blond hair...) As they haggle over the worth of the icon «her little eyes [*glazki* — no longer so large?!] flashed» (9). Later, as he lays down the very severe conditions of their marriage «She opened wide her large eyes, listened, looked, and stayed silent» (13).

As the tension develops in their relationship her behaviour becomes more emotional still. When he remonstrates with her over her over-generous (in his view) loan to the captain's wife, we read the following extraordinary account of her actions:

«She jumped up, suddenly shook all over and... suddenly stamped her feet at me; this was a wild beast, this was a fit, it was a wild beast having a fit» (17).

He, of course, remains perfectly calm. She storms off, and when she returns that evening, he comes to this sage conclusion:

inviolable part of her which is beyond the reach of the Pawnbroker, both in life and at her death».

³⁷ For a discussion of Babel in these terms, see Andrew J. «Spoil the Purest of Ladies»: Male and Female in Isaac Babel's *Konarmiya* // *Essays in Poetics*. 1989. Vol. 14, No. 2. P. 1–27; for the centrality of virginity to the «rake's economy», see Andrew J. *Women in Russian Literature: 1780–1863*. Houndmills, 1988, especially: P. 53–78.

Joe Andrew

«All this last month, or, rather, the last two weeks, she was not at all her usual character, one could even say, that her character was the reverse of what it had been: a tempestuous, aggressive creature had appeared, I can't say shameless, but disorderly, and one that itself sought confusion» (18).

And when she now asks whether he had been forced out of his regiment, needless to say, her eyes flash.

After her crushing «defeat» her iconography returns to what it was at the beginning: he sees her as if afresh:

«And I was suddenly struck that she had become so slender, so thin, her face pale, her lips white» (26).

Now she is even meeker, sitting with her head bowed. Later, however, when he declares his love for her, she returns to a more hysterical performance:

«It was as if she shuddered all over, sort of muttered something... suddenly her whole face darkened, she covered her face with her hands and began to sob...» (32).

Several recurring points need to be emphasized here. Like so many heroines before her, in Dostoevsky but many others as well, she is prone to extreme emotionality; these emotions are expressed in physical displays; the emotions are profoundly contradictory, so that the woman is presented as irrational, virtually an oxymoron incarnate. Indeed, the narrator catches this contradictoriness perfectly. During one of the routine, albeit apparently silent, quarrels that mark their early relationship, he notes that «Yes, this meek face was becoming more and more impertinent» (15).

Of course, one of the main reasons why she emerges as an irrational oxymoron incarnate, is because we rarely hear her unmediated voice, and we can never really know her desire. She is and remains a riddle, a sphinx. The problem begins, as we saw earlier, even in the 'Foreword' with its nearly complete concentration on the narrator and his difficulties. As we enter the narrative we wonder whether we will in reality learn her story, or will she remain merely a mediated presence, a sign of his desire. Certainly, in the course of the story, we do hear her voice, but perhaps the most striking aspect of her identity is her lack of voice, her silence, her near mutism.³⁸ There are many

³⁸ Briggs K. J. *How Dostoevsky...* P. 175, draws our attention to the narrator's agenda: «Part of this repression is the denial of both her name and her voice». She also makes interesting parallels with Biblical instances «where the women are presented as props to the male drama, rather than as subjects in their own right» (*Ibid.*,

«Who Was I and Who Was She»...

variations on this. In the very first scenes, as we saw earlier, she is very angry when he mocks her poor pledges, but «Not a word did she let fall» (7). When she next returns he tells us they had a «nice chat» (8), but her words are not recorded. When he then torments her by showing her in *Golos* (*The Voice*) that she is but one orphan of many, «Again she flared up, again her eyes flashed, she turned and immediately left» (8), implicitly at least, saying nothing.

Eventually, of course, we do hear her speak for the first time, when they haggle over the icon, but actual recorded conversations between them will be few and far between. Even when he has proposed to her, and she has an agonizing choice to make, and he presses her for an answer, all she is recorded as saying are the hardly fulsomely expressive: «Wait, I'm thinking» (12). After she has accepted his proposal he tells us that she told him «in her babble (the charming babble of innocence) all about her childhood, girlhood, about her parental home, about her father and mother» (13), but we *hear / read* not a word of this. We do hear her speak for a second time, when she asks about his leaving the regiment, but this is a rare occasion indeed. Moreover, of course, this conversation pertains to his life, not hers.

This refusal to let the reader know her words becomes even more marked, and even more dramatic during the double peripeteia of the two duels (hers with Efimovich, hers with him while holding the revolver), when we hear not a single syllable from her lips. He notes her wisdom in her handling of the worldly Efimovich, and he speculates at length about why she was holding the revolver to his head, and what she might have been thinking, but we do not and can never know why she did these things.

When Part Two comes, and she recovers from her great «defeat» her silent witness is even more marked:

«When she finally got up she quietly and silently sat in my room at the special table I had also bought for her» (23).

n. 19). Thompson sees her silence as arising from the pawnbroker's systematic oppression of her: «From the hero's recollections it emerges that he drove her to suicide by his sadistic "system" of using silence to break her spirit. To attempt to reduce a person to a voiceless object is a kind of murder». See *Thompson D. Problems of the biblical word in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. G. Pattison, D. Thompson. Cambridge, 2001. P. 69–99; P. 84–85. One slight problem with this claim, however, is that we do not actually know whether Krotkaya «really» said little or a lot, because of the *narratorial* silencing of her.

For the first time since her enquiries about his cowardice, she speaks, about one fifth further on through the story, three little words in response to the doctor's enquiry: «Yes, I [am] well» (26).

A month later a dramatic change comes over her: she starts singing again, for the first time since the early days of their marriage:

«Then her voice was still fairly strong, sonorous, although unsteady, but terribly pleasant and healthy. Now though her little song was such a weak little thing — ...as if in her voice there was something cracked, broken, as if her little voice couldn't cope, as if the little song itself was ailing» (27).

These words seem to sum up the essence of the story, on the levels of both *fabula* and *syuzhet*. His tyranny, both actual and narratorial, has broken her voice, deprived it of strength, and on both levels it has been virtually excluded from the text. And so it continues. Even when he declares his bizarre new «love», we do not hear her words. When he proposes the trip to Boulogne she merely smiles «and said nothing» (30). The day of her death she promises to be a good wife, and here we do have her actual words («I will be your faithful wife, I will respect you», 32), and then there is a brief interchange with Luker'ya which the latter relates. And the rest is silence.

In truth we end the story knowing very little about the eponymous heroine, and even less about what she said in her brief life, or what she thought. Despite this, critics have generally treated her as a very positive, even feminist creation, even making a virtue out of her silence. For Isenberg, she, like Liza in *Zapiski...* (*Notes...*) is the «bearer[s] of the meaning about the nature of life». Indeed, he sees her silence as positively encoded:

«But if suicide (like the other violent acts Dostoevsky explores in the *Diary*) is a mystery that transcends human reason, what could his heroine say that her muteness does not say better?»³⁹

Isenberg goes yet further, to argue that the author's «deepest dreams are invested in this heroine», while «In a formal, almost structural sense, her death is a triumph». All this said, Isenberg also wonders whether she «is an agent who chooses her own destiny or merely a victim, driven to her death».⁴⁰ For Straus, the heroine is even Christ-like, in that, like him she expresses «a message through

³⁹ Isenberg C. Telling Silence. P. 52, 64.

⁴⁰ Ibid. P. 73–74.

«Who Was I and Who Was She»...

gestures and silence».⁴¹ Andersen makes a similar point: «Krotkaia's final gesture embodies a redemptive power. Thus Krotkaia, the Gentle Spirit gets the last word».⁴²

As O'Toole indicates,⁴³ however, all this valorization of the heroine and her death is, ultimately, pure speculation, because both Dostoevsky and his narrator have withheld so much information, have suppressed the Krotkaya's word so thoroughly and effectively that we can only guess at her motives. As Murav has it:

«The hero is not only a monologic narrator, but a bad monologic narrator. The central event of the story, the wife's suicide, is never explained».⁴⁴

Like Bela, Asya, Princess Mary, Zinaida and many, many others we read *Krotkaya* in expectation, perhaps, of hearing her story. Instead what we have is almost entirely his story, during which he stamps on her voice as ruthlessly as he stamped on her personality during her brief life. She may be lying on a table throughout his narrative, she may bear silent witness to his loss, and her body may be strangely and poetically untouched by death, but, in the end, we know so little about her that we can come to very few firm conclusions about female desire and identity on the basis of this story. As Murav puts it:

«Whatever woman is in Dostoevsky — absence, image, memory trace, a blank space, albeit a Christological blank space — *she is not a speaking subject*».⁴⁵

We know that Freud was very interested in Dostoevsky, and wrote on him. Had he read this particular story, he would have had the views which form the first of my epigraphs firmly reinforced. Indeed, any reader of *Krotkaya* might well be inclined to be left wondering «what *does* a woman want».

Moreover, on a rather darker note, and taking cognizance of twentieth- and twentieth-first-century feminism, we might also see this as a story of domestic abuse. There may be no actual physical abuse — at least the narrator tells us of none (but he wouldn't would he?) — but it is certainly a tale of mental and spiritual cruelty. In this sense her silent witness bears testimony to a thoroughly

⁴¹ Straus N. Dostoevsky... P. 112.

⁴² Andersen Z. The Concepts... P. 59.

⁴³ O'Toole L. M. Structure, Style and Interpretation... P. 35.

⁴⁴ Murav H. Reading... P. 47. Later, P. 48, she notes pithily: «A dead body cannot enter into dialogue, Bakhtinian or otherwise».

⁴⁵ Ibid. P. 51.

Joe Andrew

patriarchal tale. It is written by a man, in which the male narrator addresses other «gentlemen», and he regales them with the story of how he sadistically drove his wife to a «poetical» death. Whether thereby Dostoevsky exposes the tyrannies of patriarchy, as Straus suggests, is possible, but, in my view, debatable. In the Beatitudes we read «Blessed are the meek, for they shall inherit the earth». This meek woman, however, ends up lying on the cold, cold earth, forever silenced.

Olga A. Meerson

GOGOL'S VIJ AND DOSTOEVSKY'S KROTKAIA:
DEAD SOULS VS. POOR (WOMEN) FOLK.
MORE ON THE THEORY OF PARODY

In this paper, I take a Feminist and Personalist approach to Dostoevsky's constructs of his characters' subjective perspectives. I share Svetlana Grenier's understanding of Dostoevsky's synthesis of Feminism and Personalism: where we, readers expect to see what a heroine looks like, we suddenly discover what, and how, this heroine herself *sees*. Instead of being an *object* of the hero's perception, she becomes the *subject* of her own, a vision which, in turn, implicates the reader.¹ In this respect, Grenier's approach synthesizes two understandings of the narrative and philosophical subject — Bakhtin's Personalism and Feminism as explicated, for example, by Nancy K. Miller. Miller opposes Roland Barthes' notion of Textology / Hyphology to what she terms Arachnology. While Barthes' «Hyphology» refers to the reader's perception of the text as the final product, Nancy Miller's «Arachnology» aims at restoring the authorial subject to the woven text. Since Arachne is the weaver of her own «textos», the neologistic term «Arachnology», based on the retrieval of the myth's relevance, encapsulates Miller's whole polemics with Barthes's notions of Textology and Hyphology — notions that require an active but irresponsible reader and a dead author. According to Barthes, the reader appropriates the spider's thread and the texture made thereof, thereby killing the spider, the

¹ Cf. *Slavskaya-Grenier S. Dostoevsky Listening to and Re-broadcasting a Woman's Voice: Demons and Jane Eyre // Representing the Marginal Woman in Nineteenth-Century Russian Literature: Personalism, Feminism, and Polyphony (Contributions in Women's Studies)*. Connecticut, 2000.

weaver Arachne, i.e., the author — in Miller's case, an author as pronouncedly female as Arachne herself is in the myth.² This feminist approach, concentrated primarily on the woman as a philosophical subject, implicates the reader in what the heroine sees, not what she looks like. Dostoevsky pushes the notion further, himself being a male author but a Personalist, and thus adhering to this vision of the feminine subject. Grenier claims that Dostoevsky's Personalism even makes him more feminist than some female authors (the one in question for her is Charlotte Bronte, with *Jane Eyre*).³ For Grenier, and for my approach here, it matters that what Bakhtin sees as Dostoevsky's polyphonic patterns of characterization concerns a feminist vision, insofar as a woman is the subject, not the object, of perception and representation. Hence, what matters for the purposes of literary analysis is how Dostoevsky defines and models the heroine's point of view.

I will also be addressing a particular intertextual aspect of this pattern of subject modeling, not Bakhtinian or Feminist *per se* but «Tynianovian». Bearing in mind Tynianov's attempt at re-defining parody as at times deepening the original context — rather than making it flatter — I will explore Dostoevsky's tools and weapons in his literary polemic with Gogol. Like Tynianov, I examine how

² Compare Barthes and Miller, Barthes first: «Text means Tissue; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in this tissue, the generative idea that the text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue — this texture. Subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of (her) web. Were we fond of neologisms, we might define the theory of the text as an hyphology (hyphos is the tissue and the spider web)» (*Barthes R. The Pleasure of the Text*. New York, 1975. P. 64). Barthes' «hyphological» approach precludes any interest in the author as actual subject: in fact, his claim that the author is dead is an inevitable outcome of this Hyphology. Nancy Miller's «Arachnology» restores the authorial subject as the weaver of the text, but even more so, her approach implies that even female *characters and narrators* are subjects, not objects, of perception. To prove her argument, Miller provides a rather witty close reading of the Arachne myth itself. This close reading results in the following definition of Arachnology as a theoretical approach: «By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads *against* the weave of indifferentiation to discover the embodiment in writing of a gendered subjectivity» (*Miller Nancy K. Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic // Subject to Change: Reading Feminist Writing / Ed. N.K. Miller*. New York, 1988. P. 80).

³ *Slavskaya-Grenier S. Dostoevsky Listening...*

Dostoevsky argues with Gogol using Gogol's own poetics but turning the grotesque into the philosophical.⁴ Besides Tynianov, Dostoevsky's literary polemic with Gogol provokes a poignant definition by Abram Terts. Terts says that Dostoevsky seems to argue with Gogol: these people we / you see and describe are «not dead souls but poor folk!».⁵ In our case, these are poor womenfolk. Even when it is not a woman's voice that we hear in a male narrative, this voice may still convey a woman's point of view or, more broadly, a woman's vision of herself and others.

In the case to be examined, the bone of contention between Gogol and Dostoevsky is indeed of specific interest to Feminism. The work in question, Dostoevsky's *Krotkaia / Gentle Creature / The Meek Woman* will allow us to see the immense difference that exists between two types of characterization for one and the same woman — when she is *seen* — in *Vij* — as opposed to when she *sees* — in *Krotkaia*. It is only fair to say that Gogol's horror of letting the woman see is justifiable: after all, she is dead, lying in a coffin.

Whether this dead woman is an object or the subject of vision, largely depends on *who* sees that woman, and *how*. In other words, besides examining how Dostoevsky constructs her own point of view, we also have to see how he constructs the one who sees her, and *his* point of view. Moreover, in *Krotkaia*, this person sees differently at different stages in his life and in different capacities — as a semi-authorial narrator *and* as a character for whom a lot is at stake! Depending on the eye of this male beholder, it becomes possible to see a zombie or a meek creature in one and the same woman. But it also depends on the eye of that beholder whether he sees the woman herself as a beholder or only the beheld. The lusty and not-too-reflective Khoma Brut in Gogol's *Vij* (meaning 'wail' in Ukrainian) contemplates his woman as an *object* of lust, fear, or both. The Usurer in Dostoevsky's *Krotkaia*, once blinded by his lust of power but nonetheless penitent, eventually stops seeing his late wife as an object of his contemplation or manipulation and manages to become genuinely interested in how *she* saw him and the world. Once she dies, for the first time in his life, he is puzzled by her vision, rather than his own vision *of* her. Like the

⁴ Cf. Tynianov Iu. N. Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii) // Tynianov Iu. N. Poetika. Istoriiia literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 198–226 (first published in Petrograd, 1921).

⁵ Terts A. / Siniavsky A. Golos iz khora // Terts A. / Siniavsky A. Sobranie sochinenij: V 2 t. Moscow, 1992. Vol. 1. P. 480.

Gospel seed, when the Meek Woman dies as an object, or construct, of the hero's perception, she comes to life as a person for him, as he laments her and begins to long for *her* subjective perspective.⁶

What then is specific about the way a *woman* and her subjecthood can or should be exonerated? To begin with, objectifying women differs from objectifying men. A male character turns into an object when caricatured, satirized, or otherwise stereotyped as a flat, limited, or complacent creature — like Luzhin in *Crime and Punishment*. The authorial narrator may distance himself from such a character but he would rarely reduce him to an object of desire or sexual monomania, at least in the traditional heterosexually oriented literature of the nineteenth century. Interestingly, in Dostoevsky, when a woman is similarly caricatured, it may be done through the prism of another woman's vision — for example, in *Crime and Punishment*, when Katerina Ivanovna mocks and caricatures Amalia the landlady in her own discourse.

Given this, initial type of predominantly male objectification, the *de*-objectification of a male character will also follow its own specific rules, creating, fulfilling, or frustrating its own expectations, specific even for a dialogic, Dostoevsky-type novel. Of course, even with a male character who is initially objectified, it is quite a surprise when such a caricatured man suddenly appears as a subject with his own vision, but in Dostoevsky, the proverbial Bakhtinian

⁶ As I am interested in Feminism in the context of, and in conjunction with, polyphonic patterns of characterization, my approach to the dialogic imagination makes it imperative to consider the *hero's vision* of the heroine. This is the overtly partial context in which I am interested in Nancy Miller's interpretation of the subject. While she is mostly interested in the authorial subject, I am chiefly concerned with the subject of the heroine herself, and, to boot, in the poetics of a male author, Dostoevsky. The specific of a male author is indeed very Dostoevskian, in Bakhtin's sense. A male author can only attain a woman's vision by empathizing with her in a polyphonic way, as a dialogic vision of her world by another subject, overtly other, as male, without any prior, extra-poetic claim to knowing how she may feel. Such an author's claim to implicating the reader in a woman's point of view is stripped of all pretense at social, emotional, biological, or ideological affinity. He claims neither the right nor the intention of saying «I know how you feel!» let alone «I know how she feels!». All he has to offer is a poetic, polyphonic empathy. Svetlana Grenier has demonstrated that this «authorial otherness» is specific not only to Dostoevsky's polyphony but to his unique version of feminism as well. More importantly still, she seems to have proven that this, polyphonically empathetic version of feminism may sometimes surpass that of many female authors, in its effect of implicating the reader in the way women see rather than seem.

unfinalizability of characters obtains unisexually. One of such unexpectedly inverted male stereotypes is Lebeziatnikov in *Crime and Punishment*. Of course, even he is a bit of a Balaam's Ass, and later Dostoevsky will mention her (the ass) directly in reference to Smerdiakov, another male character who is rather unexpectedly unfinalized. Thus unfinalizability, even for male characters, entails the image of a female, even if a brute animal.

Yet there is a difference in the way female characters in Dostoevsky get their subjectivity exonerated. What is shocking about their de-objectification is woman-specific, because initially, by default, readers, male and female, expect a female character to be merely an object of description, in the eyes of a character or any narrator.⁷ Readers, therefore, experience a greater shock when they suddenly discover that women — not only female narrators but female characters as well — may have their own vision of the pictures which at first seem to contain them only as painted figures. As an ideal woman, an object of a man's desire, worship or manic obsession, it is she who suddenly looks back at the man contemplating her, and it is *she* who assesses or judges him! In *Krotkaia*, it is especially shocking and even horrifying that she judges him in silence, first, because she is oppressed, then, because she wants to be silent, and in the end, because she is dead. The man's shock can be compared only to the shock of any person, male or female, when aiming his or her fork at a sunny-side-up fried egg at breakfast — if the fried egg suddenly opens its yolk like an eye and winks at him *or* her!

The reason we need an example no less shocking for women than for men is Dostoevsky's unisex polyphony in poetics. In restoring his women's subjectivity, he shocks not only his male readers but his female readers as well. Women also get to be shocked by female subjectivity when encountering it in these traditional nineteenth century literary heroines — neither feminist, nor suffragette-activists, but ladies and prostitutes, mothers and daughters, poor brides and molested little girls, kept women and rich loners, governesses and jealous wives, widows and madwomen — in short, in ourselves. Dostoevsky does not echo slogans like «Sisterhood is Powerful». Instead, when an egg-over-easy winks at you, Dostoevsky also makes that egg tell you, like Gogol's Bashmachkin but with a feminine

⁷ As Slavskaya-Grenier has shown for *Jane Eyre*, this includes our expectations of a female author and narrator as well.

twist: «I am your sister!». Even the sturdiest feminist may lose her mind when thus addressed.

The Meek Woman / Krotkaia shatters the usurer's soul by implicating him in her worldview. By then, she is dead, so his shock can be felt not merely by men who disregard women's subjectivity but by all readers, including women and even feminists. It is a rare feminist who would consider a *dead* woman to be a person with her own vision.⁸

Let us now address the specific textual and intertextual case in question. I submit that in his *Krotkaia*, Dostoevsky re-writes the image of Gogol's eerily beautiful Pannochka, or her zombie permutation, as portrayed in *Vij*. If so, in *Krotkaia* Dostoevsky means to argue with Gogol about the nature of the human soul, specifically, a woman's soul, still more shockingly, a dead woman's soul. The woman may be dead but her soul is still living, still a subject. This argument is somewhat analogous to what Abram Terts / Andrey Siniavsky says about Gogol and Dostoevsky, although not specifically about women characters:

«It seems to me that Dostoevsky's *Poor Folk* were born by an audial analogy, and by contrast, to [Gogol's] *Dead Souls*. These are not dead souls, the enraged Dostoevsky vehemently argues, no, they are poor folk!»

«Мне кажется, "Бедные люди" Достоевского родились по звуковой аналогии и по контрасту с "Мертвыми душами" — не мертвые души, спорит Достоевский (и очень при этом сердится), — а бедные люди!» (Абрам Терц).⁹

We all remember that all the dead «souls» (peasants) worth anything for Chichikov in Gogol's work were male. (Sobakevich smuggled Elizabeth the Sparrow into his list of peasants illegitimately if with gratuitous grace.) Among the actually dead, deadened souls, the landowners' wives and Korobochka were also present, but only as counterparts to their husbands (in Korobochka's case, already dead!). But what about Dostoevsky? Suddenly, as dead souls become poor folk, some get feminized. In *Poor Folk*, we immediately

⁸ It is feminist critics who object to seeing Krotkaia as a real personal subject, on the grounds of her being dead and her subjecthood thus emerging belatedly, only posthumously and therefore allegedly ineffectively. Cf., for instance: Murav H. Reading Woman in Dostoevsky // *A Plot of Her Own* / Ed. S. Hoisington. Evanston: Northwestern UP, 1995. P. 44–57.

⁹ Terts A./Siniavsky A. *Golos iz khora*. P. C. 480.

encounter Varenka Dobroselova, a distant relation and predecessor of Krotkaia. In *Crime and Punishment*, women are central. All the victims of Raskolnikov's crime and all the characters who seem to suggest to him that this crime needs to be committed — the poor, the abused, the prostitutes, the destitute, etc. — are women. The plot of *Crime and Punishment* depends on regarding woman as a human being — otherwise, there would be no murder—at least no homicide — nor any reason for Raskolnikov to consider committing it. This makes it especially ironic when Razumikhin offers Raskolnikov a translation job:

«Here you have about 33 pages of a text in German — I think, it's a most stupid case of charlatanism — in a word, it treats the problem as to whether woman is a human being or not. Well, of course, by the end it is triumphantly proven that yes, she is a human being».

«Вот тут два с лишком листа немецкого текста, — по-моему, глупейшего шарлатанства: одним словом, рассматривается, человек ли женщина или не человек? Ну и, разумеется, торжественно доказывается, что человек» (6, 88¹⁰).

Typically for Razumikhin, and ultimately, for Dostoevsky himself, the idea central to the whole book is mocked and seemingly discredited — only to cover up its importance. What Razumikhin dismisses, Dostoevsky the author (not his narrator!) puts in the center of the moral drama.

Thus Dostoevsky does not just argue with Gogol about dead souls actually being poor folk: he even manages to insist that these poor souls are often feminine, including Varenka Dobroselova, Krotkaia, or Sobakevich's Elizabeth the Sparrow. De-objectification, the restoration of human souls, in Dostoevsky almost inevitably entails at least their partial feminization.

Gogol had it the other way around. Yes, the Pannochka in *Vij*, as well as the word soul (душа), in Russian or other gendered languages, and its Apuleian-mythological representation as Psyche (especially in *The Portrait*), are all words in the feminine. In Gogol, however, these words' referents gradually or eventually lose their femininity, as they lose their humanity. In *Dead Souls*, the listed peasants' "souls" lose their femininity by first dying and then

¹⁰ All quotes from Dostoevsky are from: *Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t.* Leningrad. Pages are given after the number of the volume. Emphasis is mine, translation as well, unless otherwise indicated. — O. M.

being listed only as male. The case of Pannochka in *Vij* is particularly striking, as she eventually becomes replaced with Vij, a zombie of, at least grammatically, masculine gender but actually of too little humanity or biological plausibility to have any gender at all.

It is these zombies that Dostoevsky undertakes to exonerate, restoring their subjectivity *and* their femininity, at least as souls. Compared to this undertaking all Heracles' efforts in the Augean stables were child's play: no human souls involved, only the inert physical mass of manure to be removed. But what technique does this exploit of Dostoevsky involve? What force can possibly counter or even refute the notion, firmly established in the minds of Gogol's readers, that a beautiful, helpless, youthful damsel in distress, lying in a coffin is allegedly a monstrous zombie? How does Dostoevsky transform *this* dead soul into one belonging to poor folk?

First, it is important to make the elements of the original picture recognizable, i. e., recognizably Gogolian. Then, Dostoevsky «undoes» the picture, turning all the minus signs into pluses. While Gogol goes on describing the beauty transformed into the monstrous zombie, Dostoevsky continues that very description, not letting Gogol say the last word about the girl, thus asserting her unfinalizability (незавершенность). Wherever Gogol sees Vij instead of the beautiful Pannochka, Dostoevsky sees a gentle, meek woman, Krotkaia, instead of Vij. Dostoevsky adapts Gogol's own recognizable narrative style to guarantee the woman's identity. Thanks to this, borrowed style, Dostoevsky's narrating hero sees the exact same woman as do Khoma Brut and Gogol's narrator, but he sees her differently. It is in order to guarantee this identity of the woman to be exonerated that Dostoevsky uses Gogol's recognizable markers of *genre and style* in his own text. What then are these markers?

First, let us address the generic parallels and reversals in the plot. In *Vij*, as later in *Krotkaia*, the male hero first expends inordinate efforts in order to break the will of the woman to be conquered — only to subsequently feel moved at the sight of her, sweet and meek, in the coffin. Initially, the first priority for both Gogol's Khoma Brut and Dostoevsky's Usurer seems to be «showing who the boss is». They seem to resist being «harnessed» to the point of saddling the conquered woman, literally (Khoma) or figuratively (the Usurer in *Krotkaia*). In any case, both men «saddle» their women sexually as well as symbolically, not to put too fine a point on it. Each man eventually drives his saddled woman to death. (Compare *Crime and Punishment*, where

Katerina Ivanovna, right before dying, would say about herself, «so, you've worn the old horse down!» / «Уездили клячу!».)

When in both *Vij* and *Krotkaia*, the dying heroine suddenly appears to the main hero to be young and beautiful, the male character is seized by a pity that almost immediately degenerates into lust. Scared by his own lust, Khoma Brut, the man in *Vij*, tries to run away. At first, he seems to succeed. Eventually, however, it becomes clear that the woman still haunts his imagination and thus exercises power over him.

So far, for Gogol's male protagonist. His view of the woman, is partly that of Dostoevsky's Usurer as well—at least as long as he upholds the vision of such a male «saddler». But he undergoes an evolution. Initially, as the woman's husband, he is an objectifying tyrant. Eventually, as a widower, he turns into a philosopher. Importantly, this is his own, subjective assessment of his personal evolution. At first we are oblivious to what Bakhtin would term the heroine's unfinalizability (незавершенность), because initially, the male narrator, our only source of information in *Krotkaia*, manages to convince us that «his» woman is fully contained within the scope of his vision, as its *object*.

Gogol's and Dostoevsky's male heroes both keep watch over the objectified woman's body in the coffin. Both men are to blame for their respective woman's death and both are in a state of frenzy. Both are philosophers, in a way. Dostoevsky's man tends to philosophize first as a character, trying to entice Krotkaia by striking a philosophical pose, and eventually, in his monologue as both a character lamenting her and the narrator of his and her whole story. Khoma Brut, on the other hand, bears the title of a philosopher only ironically, as the designation of his year at the seminary, the next year after the class of “rhetoricians”. Like the Dostoevsky character, quite literally, however, he is past the phase of being a rhetorician (in the Gogol, the designation of the previous year in the seminary)! Yet it seems that Khoma is anything but a philosopher. It is with obvious irony that Gogol's narrator constantly refers to him as «a philosopher» / «the philosopher» / «our philosopher». This irony is gone once Dostoevsky takes over this character's motif. Dostoevsky transforms Gogol's ironic, obviously mismatched label for Khoma into his own hero's *true* philosophical inclinations. What is ironic or sarcastic in Gogol turns out to be earnest and literal in the way Dostoevsky's text uses the Gogol intertext.

This notion of a reverse parody, where the original is ironic and the «parody», earnest, fits the mode of Dostoevsky «parodying» Gogol according to Tynianov's interpretation of parody.

What sort of a philosopher is Dostoevsky's narrator? Like Khoma Brut, he also parodies the notion of philosopher, in the conventional, pre-Tynianov, sense of parody. Like Khoma Brut, Dostoevsky's hero manages to parody philosophers collectively while keeping their individual prototypes relatively recognizable. These range from Rousseau and various adherents of utopian theories, to essentially bourgeois, romantically inclined poseurs and brooders, as Krotkaia aptly nails it with her caustic rhetorical question: «so you are taking revenge on society, aren't you?». While the drunk and gluttonous seminarian Khoma Brut (a hybrid of «brute» and «Brutus», as perhaps a traitor to his own title of «philosopher»?) is labeled a philosopher, the philosophizing narrator of *Krotkaia* is denied the formal title of philosopher. Both caricature the image of a philosopher but in different genres, and perhaps to different poetic ends.

Unlike Gogol, however, Dostoevsky uses the *heroine's* speech and vantage point to caricature his hero's philosophy. Dostoevsky's mockery usually consists of using another's speech (чужая речь), by way of invoking it as a cliché not shared by the speaker quoting it. In this case, the cliché is «taking revenge on society», a fad of those men who want to pose as misunderstood loners:

«“So you are taking revenge on society, aren't you?” — she suddenly interrupted me rather caustically, yet her mockery having some innocent tint to it. ... “Aha!, I thought, so that's what you're like, want to show your character; it's the new school type”».

« — Вы мстите обществу? Да? — перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного <...> «Ага! — подумал я, — вот ты какая, характер объявляется, нового направления» (24, 9).

In the true spirit of polyphony, after the heroine nails the male hero, Dostoevsky even gives him a chance to say something in his own defense, at least to justify himself in his own eyes. The hero uses this chance to compare himself to Goethe's Mephistopheles, as someone indeed prone to philosophical dialectics¹¹ but also somewhat like Gogol's Khoma Brut with his readiness to associate

¹¹ Importantly for Dostoevsky, in Pushkin's «Scene from *Faust*», it is Mephistopheles who calls Faust «my philosopher», to dispel Faust's attempts at extolling his love for Gretchen.

himself with a more folkloric version of the same infernal character. The fact that Dostoevsky's character uses the same association in a culturally higher register than Gogol's Khoma only masks the similarity between the two men, rather than suggesting any fundamental difference between them in their treatment of their women.

«“You see, I began half mockingly half-mysteriously, I am part of that part of the whole that wants to do evil but does good...”

She quickly glanced at me with great curiosity which nonetheless had something childish about it.

“Wait... What is this thought? Where does it come from? I have heard it somewhere...”

“Don't rack your brains; this is the way Mephistopheles introduces himself to Faust. Have you read *Faust*?”

“N-not... too carefully”.

“Which means not at all. It's a must. Still, I see a mocking smile on your lips again. Please don't imagine that I am as tasteless as to try to prettify my role as a usurer by introducing myself as Mephistopheles. Once a usurer, always a usurer. We know our place, Ма'm “».

« — Видите, — заметил я тотчас же полушутливо-полутаинственно. — “Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...”

Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня:

— Постойте... Что это за мысль? Откуда это? Я где-то слышала...

— Не ломайте головы, в этих выражениях Мефистофель рекомендует Фаусту. “Фауста” читали?

— Не... невнимательно.

— То есть не читали вовсе. Надо прочесть. А впрочем, я вижу опять на ваших губах насмешливую складку. Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется. Знаем-с» (24, 9).

At first glance, this philosophizing has nothing in common with the brute-like Khoma Brut. But by labeling his character both Brutus / Brute and a «philosopher», and letting him play with witches, rather like Faust, Gogol could not help but provoke Dostoevsky to polemicize by trying out these notions, in earnest, on *his* own character.¹² Unlike Khoma Brut, the hero of *Krotkaia* is a philosopher

¹² I of course continue to agree with Tynianov that this Gogolian heritage provoked Dostoevsky in precisely such a way of a «reversed» parody. Cf. *Tynianov Iu. N. Dostoevskij i Gogol'*...

by virtue of his voice, i.e., insofar as he is his story's narrator. As he narrates his story he begins to try to understand it, and as a result, to understand the woman's version of it, thus willy-nilly practicing and eventually learning how to de-objectify her.

Moreover, as Tynianov suggests, Dostoevsky does engage in reverse parody. The parodial relation between the two authors is that of complementary distribution. Where Gogol is metaphorical or/and ironic, Dostoevsky is «in earnest», and vice-versa. As a result, once Krotkaia dies, she awakens the Usurer's subjective personhood by provoking his monologue. As he deepens his reflection in this monologue, she herself emerges in his vision as a person with her own point of view, her subjective vision transcending his own while fascinating him ever more in the course of his monologue. As he recalls his own perspective on meeting her, for the first time he asks himself how *she* saw the same picture.

Those are the plot and situation-related parallels between *Vij* and *Krotkaia*. Dostoevsky indeed maintains that Gogol's *Vij* — a wailing zombie, i.e., a dead soul *par excellence* — is a meek, gentle creature, a damsel in distress, i.e., one of the poor folk, even of the poor *womenfolk*. Stylistic parallels reinforce these situational ones, especially in the description of each woman in her coffin.

Both dead women have eyelashes compared to arrows (стрелы, *Vij*), or «dear little arrows» (стрелки, *Krotkaia*). Both descriptions, in connection or juxtaposition to these arrows, contain the mention of a drop of blood, tiny in Gogol (unlike the arrows), and much bigger — but the same shape — in Dostoevsky. Both women die when the hero is absent but each implicates him in her death; both heroes are reluctant to participate in the dead woman's burial, and both are traumatized by the woman's eyes being closed.

Gogol's initial description of Pannochka, when Khoma first recognizes her as the witch he has killed, contains intonations that would be echoed later, when he reads the Psalter over her:

«A shudder ran through his veins: lying in front of him was a beauty if there ever was any on earth. ...She lay there as if being alive. Her brow, beautiful, tender like snow or silver, *seemed to be thinking* [*sic!*]; her eyebrows, like a sudden night in the middle of a sunny day, thin and even, were proudly raised over her closed eyes, and her *eyelashes* fell on her cheeks *like arrows*, the cheeks *burning with the fever of secret desires*; her lips were like *rubies, all ready to smile*. ...But in these same features, he saw something piercing. Somehow he felt his soul starting to moan in pain... The blood in

the rubies of her lips seemed to get straight to his heart. Suddenly something horribly familiar appeared in her face.

"The witch!" he yelled in a strange voice,¹³ looked elsewhere, grew all pale, and started reading his prayers.

This was the witch he had killed».

«Трепет пробежал по его жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. <...> Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть <...> Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.

— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы.

— Это была та самая ведьма, которую убил он».¹⁴

The girl's «burning secret desires» horrify the observer *because* they bring the heroine back to life. Besides eroticism, the *secrecy* of these desires burning her allegedly dead cheeks suggests that the heroine's own life as a subject is known to the observer only partially, but this subjectivity of the woman is frightening: after all, she is dead! The image of blood in this passage is ominous. The shudder running through Khoma's veins is also akin to this bloody imagery. This shudder combines lust and horror, the lust not merely his but the dead woman's as well, as «the fever of her secret desires» suggests. Her lips resemble bloody rubies, like those of a vampire. This image is not a metaphor. Just as in Arcimboldo's horrible portraits, the literal and the figurative easily switch places in Gogol's imagery. It would indeed be more natural for a *dead* woman to have

¹³ Cf. Hermann's exclamation, «The Old Hag / Старуха!», in *The Queen of Spades*, when he recognizes the Old Countess in the card of the Queen of Spades. Pushkin's Hermann is horrified to recognize the deceased (old) woman *where* she is not supposed to be, while Gogol's Khoma recognizes the deceased woman *as* someone she is not supposed to be — and as an old woman too, just as the witch first appeared to him. For Dostoevsky, Hermann's horror of recognition matters mostly for *Crime and Punishment*, whereas in *Krotkaia*, it is transfigured, purified, and rendered innocuous by driving out fear with love and compassion.

¹⁴ Gogol' N.V. *Sobranie sochinenij* v 6 tomakh. Moscow, 1959. Vol. 2. P. 174. All the references are from this edition and given in the text of this article.

crimson lips if they really were rubies than if they were full of living blood! Even her—or rather, her brow's! — seeming ability to continue thinking («чело, казалось, мыслило») adds to the horror. Like Khoma, we feel horrified that this woman is too alive for someone who is supposed to be dead. This horror precludes any pity or compassion, whether on our part or the male character's. The only thing his lust means to him is a demonic temptation, rather than love, or even pity. Herein lies the symptomatic difference between demonically galvanized dead zombies and divinely resurrected people. It all depends on whether they provoke love or fear in the beholder.

It is this dead witch, with her horrible and zombie-like liveliness, that Dostoevsky will undertake to exonerate. It is she that, instead of a dead soul, will become a woman of the poor folk kind. We will presently see what happens in the Dostoevsky context to such zombie-like paraphernalia as the arrow-like eyelashes, or blood and blood-related imagery.

First, however, let us take a look at Gogol's original context—the second description of Pannochka in her coffin:

«What a horrible, dazzling beauty! ... Indeed, the deceased woman's sharply striking beauty seemed horrifying. Perhaps he would not have been struck with such immense, horrifying panic, had she been a little uglier. But her features had *nothing dull, blurred, or dead*. [Her face] was alive, and it seemed to the philosopher as if she were looking at him with her eyes closed. It even seemed to him that from under an *eyelash* on her right eye a tear started running, and when it stopped running on her cheek, *he clearly saw that it was a drop of blood*».

«Такая страшная, сверкающая красота! <...> В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах *ничего не было тусклого, мутного, умершего*. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами. Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатилась слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови» (2, 181).

Horrible as it seems in Gogol's *Vij*, for Dostoevsky, the lively nature of the dead woman is a treasure trove, a promise of resurrection, embodying all the hopes of his hero. He longs for that which Gogol's Khoma dreads:

«She is blind, blind! Dead! She doesn't hear! ...O, let it be anything [as it was? let it be at any price? It is unclear what he means. — O.M.], just so

that she would open her eyes if only once. For a single moment, only for one single moment! If only she glanced at me the way she used to...».

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! <...> О, пусть все, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! Взглянула бы на меня, вот как давеча...» (24, 35).

These lamentations culminate at the end of *Krotkaia*: «Really, when they take her away tomorrow, what will happen to me?» (Literally, «what will I be?»: «что ж я буду?»). The hero's own identity is at stake now!) Dostoevsky's hero cannot stand the prospect of the heroine's posthumous *absence*, while Khoma cannot stand her *presence*. This reversal is confirmed by the change of the speaker's intonation in Dostoevsky. The motifs of the arrow-like eyelashes and the drop of blood originate in Gogol but the intonation is tenderly affectionate:

«How thin and sweet she is in the coffin, how sharp her dear little nose has become! *The eyelashes spread like little arrows*. And the way she fell—nothing broken, nothing harmed! Only this *lump* (горстка) of blood—a *dessert spoonful*, as they say. Internal concussion».

«Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала — ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта “горстка крови”. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение» (24, 35).

Dostoevsky's hero uses diminutives as an intonational marker for tender lamentations (тоненькая, носик, стрелки). This is in marked contrast to the narrator assuming Gogol's «philosopher's» perspective in *Vij*. Nonetheless, this intonation echoes that of another character in Gogol's story — that of Pannochka's father. The echo introduces incestuous connotations, or rather, Dostoevsky's attempt to abolish them by rewriting Gogol's narrative.¹⁵ This hero of Gogol is also a dead soul whom Dostoevsky transforms into a representative (this time, male) of poor folk:

«The Cossack Sotnik / Lieutenant, an aged man, his mustache gray, his countenance gloomy, sat at the table in the front room, propping his head with both hands. He was about fifty, but deep despair in his face and *some pale and haggard tint about his face proved that his soul was killed and destroyed all at once, in a moment*, and all the merry and noisy life was now gone forever».

¹⁵ Here Dostoevsky seems to be trying to atone for his earlier attempt to rewrite Gogol's *Horrible Vengeance* in his own story *The Landlady* where Gogol's incestuous overtones were preserved and even augmented as they survived a realistic prism.

«Сотник, уже престарелый, с седыми усами и с выражением мрачной грусти, сидел перед столом в светлице, подперши обеими руками голову. Ему было около пятидесяти лет; но глубокое уныние на лице и какой-то бледно-тощий цвет показывали, что душа его была убита и разрушена вдруг, в одну минуту, и вся прежняя веселость и шумная жизнь исчезла навеки» (2, 171).

As a lamenting speaker, this killed soul sounds exactly like Dostoevsky's «poor usurer». It is this father, not her lover, who wishes his daughter could live for at least another moment:

«If only you had lived a moment, one tiny minute longer, the Cossack said sadly, I would have learned it all, I know. “Daddy, you said, don't let anyone read the Psalter for me, but send someone now to the seminary in Kiev and bring over the seminarian Khoma Brut. Let him pray for three nights for my sinful soul. He knows [what it means]”. But whatever he knows, I could no longer hear. That is all she could say, *my sweet little dove*—and then she died».

« — Если бы только минуточкой долее прожила ты, — грустно сказал сотник, — то, верно бы, я узнал все. “Никому не давай читать по мне, но пошли, тату, сей же час в Киевскую семинарию и привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает...”. А что такое знает, я уже не услышал. Она, голубонька, только и могла сказать, и умерла» (2, 172).

If one reads *Krotkaia* first, or is more familiar with Dostoevsky's poetics than with Gogol's, the first sentence in this quote from *Vij* seems to echo the lamentation of Dostoevsky's hero, not the other way around. Chapter Four, the most tragic one in *Krotkaia*, is titled «Just Five Minutes Late!» / «Всего только пять минут опоздал!». It is this, fourth, chapter of *Krotkaia* that contains the description of the heroine in the coffin and the lamentations quoted earlier, as well as the hero's dream of never letting the heroine be taken away:

«A strange thought [has just occurred to me]: what if it were possible not to bury her? See, if they take her away, then... О, no, taking her away is nearly impossible!»

«Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно!» (24, 35).

By taking the heroine's *father* in Gogol's *Vij* and transferring his intonations onto the discourse of *Krotkaia*'s lamenting *husband*, Dostoevsky seems to purge these intonations themselves of any incestuous connotations.¹⁶ All his transformations of Gogol's poetics

¹⁶ See earlier reference to the genesis of Dostoevsky's *Landlady*.

in *Krotkaia* seem to have one aim — to polemicize with Gogol's rather gloomy and grotesque vision of *love*.

Typically for his polyphony, Dostoevsky turns his characters into independent witnesses of his heroine's humanity, complete with the predicament of human suffering and its *natural* — not supernatural — symptoms. The drop of blood, so horribly unnatural in *Vij*, now figures as evidence of the heroine's suffering, immense but human and in no way ghastly. As required by the Mosaic Law and Dostoevsky's polyphony, the testimony is corroborated by two independent witnesses, at first unknown to each other — the *meshchanin* who saw her dying, and her own husband. Where there are two witnesses, we cannot dismiss the fantastic imagery as delirious, the way we could rationalize Khoma Brut's ghastly visions of the Pannochka in the coffin. In *Krotkaia*, the *meshchanin* recounting the lumpful of blood precludes any notion that our narrator is raving mad. Dostoevsky thus further multiplies the prisms of witnesses by making our narrating hero learn about his own reaction from other witnesses: they were the ones telling him about his initial reaction:

«All I remember is that burgher [мещанин]: he kept yelling to me, “it was about a *lumpful* of blood that came out of her mouth, about a *lumpful*, a *lump*” ... and he kept yelling, “a *lump*, a *lump*!”. “What's it, a *lumpful*?” *t h e y s a y*, I bellowed as hard as I could, and then raised my arms and attacked him...»

«Помню только того мещанина: он всё кричал мне, что “с *горстку* крови изо рта вышло, с *горстку*, с *горстку*” <...> а он мне всё: “с *горстку*, с *горстку*!” — Да что такое “с *горстку*”? — завопил я, говорят, изо всей силы, поднял руки и бросился на него...» (24, 33–34).

The word «lump» is repeated six times, by the two speakers, as reported by the eye witnesses to their conflict. As the prisms multiply so do the witnesses corroborating the evidence. Usually, in Romantic literature, including Gogol, this device is used to make the fantastic plausible. Dostoevsky, however, uses the same device to restore the truth of the *natural*—as long as it deals with the inimitable human soul, the suffering human person, and a woman to boot.

Thus there emerges a pattern to Dostoevsky's transformation of Gogolian motifs and intonations in *Krotkaia*. The Roman-Polanski-like bloody tear of a dead (female) soul becomes a lump of blood coughed up as the poor woman dies — but her soul survives; the heroine's nose and the arrows of her eyelashes now become

Olga A. Meerson

innocuously sweet, little, and «cute». Most importantly, instead of dreading her subjectivity as Gogol's hero does, Dostoevsky's hero is longing for the heroine to be able to open her eyes, and look, and see, and talk to him, even talk back at him. By echoing the father's intonations in Gogol, Dostoevsky purifies and exonerates love as compassion itself. Instead of picking up on Gogol's incest motif, he is now purging love itself of any element of lust. By lamenting his dead wife the way the father in Gogol laments his daughter, Dostoevsky's hero transcends his own self-centeredness and thus reawakens as a human being. This reawakening becomes possible because he wants his wife back alive, as a real subject, not as an object of his own desire or even admiration. Gogol's imagery of woman as a witch and a zombie, rather than a poor soul, frightens himself and his readers. Dostoevsky transforms this imagery into one of perfect love — that which drives out fear.¹⁷

¹⁷ Cf. John 1, 4:18.

Геза Ш. Хорват

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
У ДОСТОЕВСКОГО
Внутреннее слово героя
и проблема письма в «Кроткой»

Рассказ — внутренний монолог — дискурс?

Не подлежит сомнению, что Ф. М. Достоевский произвел подлинную революцию в области повествовательной структуры эпического произведения. Поиск Достоевским нарративной формы и способов повествования теснейшим образом связывается с поиском нового онтологического обоснования личности. К числу новаторских произведений писателя следует отнести и уникальный рассказ — «Кроткая». Повествовательную конструкцию «Кроткой» обоснованно могли бы называть парадоксальной.¹ В основе рассказа лежит внутренний монолог героя, обращенный к самому себе («Вот он и говорит сам с собой...», 24, 5).² В результате этого нарративность, так называемая последовательность событий и синтаксис речи часто нарушается,

¹ «Форма повести, — писал К. Н. Мочульский, — действительно небывалая в литературе: это первый опыт точной записи внутренней речи (*monologue intérieur*). За много лет до Пруста, Джойса, символистов и экспрессионистов Достоевский разбивает условность логической литературной речи и пытается воспроизвести поток мыслей и образов в их непосредственном ассоциативном движении. В 70-е гг. такое техническое новаторство было дерзновением». Мочульский К. В. Жизнь и творчество Достоевского // Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995. С. 496.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее ссылки в тексте с указанием тома и страниц. Курсив в цитатах везде мой, кроме оговоренных случаев. — Г. Ш. Х.

а признаки внутренней речи усиливаются. Парадокс формы заключается в том, что в акте внутренней речи в принципе никакого рассказывания быть не может. Поэтому в культурной и литературной традиции рассказ, т.е. проза, обычно связывается с внешней, социальной речью, а поэзия рассматривается как внутренняя, сугубо личностная речь. Тут сразу обнаруживается новаторство Достоевского: в его поэтическом мире процесс автокоммуникации имеет специфическую повествовательную функцию.³ Параллельно этому минимизация эпической дистанции между рассказыванием и рассказываемой историей способствует субъективизации нарративной формы. Аналогично и в данном случае: мы имеем дело не просто с монологом, но с актом речи, с «процессом рассказа». На это указывает сам Достоевский в предисловии «От автора»:

«Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой...» (24, 6).

Согласно терминологии Э. Бенвениста, такой тип речевого акта может быть назван единовременным дискурсом (*instance de discours*).⁴ Если признать событийный, созидательный, а не описательный, объясняющий характер акта речи, то нужно задавать и другой вопрос, касающийся субъекта этого дискурса: что происходит с говорящим в процессе дискурсивного акта? Словами Бенвениста, «в том акте речи, где я обозначает говорящего, последний и выражает себя в качестве “субъекта”». ⁵ Выраженность субъектности интересует Достоевского с точки зрения возникновения новых мыслей в сфере автокоммуникативного акта:

«Истина открывается несчастному довольно ясно и определенно, по крайней мере для него самого» (24, 5).

³ Нетрудно заметить, что монолог закладчика перед мертвой женой может служить образцом для автокоммуникативного монолога Великого Инквизитора перед его молчащим пленником: «Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал» (14, 228). Одна из главных оппозиций мотивического плана повести, *строгость* vs. *кротость*, проявляются и в тексте романа: старик *строго* смотрит на своего пленника, тогда как он, т.е. пленник, смотрит на него *кротко*. В дальнейшем оппозиция переносится на субъекта рассказывания: «... я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою, — улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький, *кроткий* мальчик» (14, 215).

⁴ Бенвенист Э. О субъективности в языке // Общая лингвистика. М., 1974. С. 292–300.

⁵ Там же. С. 296.

Таким образом, рассказывание закладчика — как его открытый, дискурсивный поступок — следует считать последним событием сюжета, а дискурс предполагает и событие преобразования говорящего «я» в субъекта повествования.

В дальнейшем следует подходить к этой становящейся субъектности с точки зрения ее архитектурного построения. Достоевский пишет в черновых набросках: «Как бы подслушивал ходячего и бормочущего» (24, 319. Курсив Достоевского). Если устный монолог рассказчика обращен к самому себе, то письменный текст автора ориентируется на читателя. Сравнивая язык голоса-автора и язык рассказчика-закладчика, Л. Бегби приходит к такому выводу, что между *голосом рассказчика* и *голосом автора* в предисловии обнаруживается скрытое сходство. Голос «писателя» следует считать таким же двуголосым и противоречивым, т. е. условным, как и голос закладчика-рассказчика. В результате можно вывести, что «Достоевский использует тот тип речи, который мы находим в тексте самого произведения <...> и Достоевский и рассказчик используют язык как средство и источник открытий. Достоевский создает свой рассказ и введение из этого языка, и рассказчик-ростовщик открывает правду через него».⁶ Таким образом, поискам рассказчиком правды соответствуют поиски Достоевским адекватной формы для своего произведения.

Далее надо учесть, что вся повествовательная конструкция рассказа зиждется на метафоре «записавшего всё стенографа». Парадокс или фантастика заключается отчасти в том, что «это *не* рассказ и *не* записки», т. е. письменные знаки условно рождаются прямо и непосредственно из внутренней речи рассказчика путем закрепления его слов автором. Обращение внутренней речи рассказчика/закладчика в письменный текст автора, на наш взгляд, следует считать *переносом смысла*. Согласно этому *метафорическому* принципу организуется вся повествовательная система монолога.

Исходя из анализа рассказа, мы попытаемся приблизиться к «фантастическому дискурсу» писателя. Цель настоящей статьи продолжить анализ в двух направлениях: во-первых,

⁶ Бегби Л. Введение в «Кроткую»: писатель/читатель/объект // *Studia Russica*. Budapest, 1987. Т. 11. С. 257–267.

показать тесную связь «фантастической формы» рассказа с поэтической семантикой художественного мира произведения; во-вторых, рассматривать процесс создания письменных знаков из символов-единиц внутреннего слова героя.

Попытки овладения временем: фантастика «мига»

Прежде чем приступить к анализу повествовательной формы, нужно задать вопрос: что значит «фантастическое» в условном мире произведения? Ведь оно никак не связано ни с романтическим воображением, ни с жанром фантастической литературы. Дело в том, что «фантазия» перевоплощается в мотив текста в самом маркированном месте сюжета — при самоубийстве жены, и знаменует отчаянный поступок героини: «Внезапность и фантазия!» (24, 34). Можно сказать, что «фантастическое» представляет собой сигнал, связывающий акт рассказывания с сюжетным поступком («она бросилась из окошка»). Иначе говоря, *фантастический рассказ* уходит корнями в *фантастический поступок*. В то же время поступок оказывается «фантастическим» именно потому, что он является мгновенным и тем самым неуловимым для субъекта действия:

«Нет, всё это — мгновение, одно лишь безотчетное мгновение <...> Всё мгновение продолжалось, может быть, всего только каких-нибудь десять минут <...> Приди я за пять минут — и мгновение пронеслось бы мимо... <...> пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно!» (24, 34, 35).

Если в сюжете разворачивается принципиальная неуловимость *мига* (когда событие совершается), то *настоящий миг* — здесь и теперь — локализуется и фиксируется в речевом акте. Словами Э. Бенвениста: «На линии времени ориентир настоящего времени может находиться только внутри акта речи».⁷ Итак, категория времени проявляется в форме разворачивания монолога — это *дискурсивное время*, охватывающее временной участок между двумя состояниями субъекта речи: *до* и *после*. Временные пределы монолога резко маркированы: монолог прерывается в два часа ночи и начинается на шесть часов раньше: «Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и всё

⁷ Бенвенист Э. О субъективности в языке. С. 296.

не соберу в точку мыслей» (24, 6). Итак, фантастика мига переносится на дискурсивный акт — монолог предстает как превращение фантастического в *действительность*. Одновременно дискурс выступает как разгадывание и отчасти бессознательное осмысление тайны мига.

Дело в том, что борьба со временем, неспособность присутствовать в настоящем времени жизни тематизируется и в сюжетных поворотах произведения. Т. Киносита прав: закладчик лишен «местонахождения в настоящем времени и всё время рефлексивно мечется во времени: от опыта прошлого к будущему, без опыта настоящего времени».⁸ Например:

«... я каждую минуту готовлюсь про себя к будущему» (24, 23); «...я решил *отложить наше будущее* как можно на долгое время, а оставить пока всё в настоящем виде» (Там же. — Курсив Достоевского).

Монолог-дискурс, развертывающийся в настоящем, дает возможность субъекту рассказывания усвоить настоящее время и тем самым свое присутствие в бытии. Итак, дискурсивная событийность, т. е. событийность акта речи, поэтически мотивируется со стороны изображаемого мира.

Продолжая анализ монолога, мы обращаемся к модели автокоммуникации, разработанной Ю. М. Лотманом. Лотман замечает, что «в системе “Я—Я” информация перемещается *во времени*», а «текст в канале “Я—Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности».⁹ Лотман приписывает определяющую роль ритмическому ряду так называемых внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию. Мерные ритмы, мерные звуки, например, езды, вторгаются во внутреннюю речь человека и становятся ритмическим фоном, обуславливающим освобождение мысли. Дело в том, что с помощью ритма человек отключается от контактов с окружением и погружается в собственный (внутренний) мир.¹⁰ Ритм возводится до уровня значения, значения складываются в ритмы, пишет Лотман.

⁸ Киносита Т. Антропология и поэтика Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 50.

⁹ Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 76—89.

¹⁰ См., например: Фафино Е. Личность и ритм // Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 433—440.

Таким внешним смыслообразующим ритмическим средством служит *ход* говорящего субъекта:

«Я всё хожу и хочу себе уяснить это. <...> Дело в том, что я всё хожу, хожу, хожу...» (24, 6),

и в конце монолога:

«Я хожу, я всё хожу» (24, 34).

Кроме того, внешний ритм воплощается и в *стуках маятника*. Эти стуки явным образом связываются с речевым актом:

«Вон маятник стучит, ему дела нет, ему ничего не жаль <...> Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи» (24, 34–35).

Ритмический стук с развитием процесса речи интериоризуется, становится внутренним ритмом субъекта речи: «Не заснул. Да и где ж, *стучит* какой-то *пульс в голове*» (24, 12). Совершенно очевидно, что «стучащий пульс» оказывается семантическим эквивалентом «заигравшей жилки». Семантизация стука завершается перевоплощением ритма в слово:

«...для чего она умерла? все-таки вопрос стоит. *Вопрос стучит*, у меня в мозгу стучит» (24, 33).

Надо сказать, что мотив *стука* и в других произведениях Достоевского связывается с возникновением новой мысли.¹¹ Не исключено, что в данном мотиве следует видеть тематизацию внутренней формы слова «кротость». Согласно предположению некоторых этимологов, «кротить», «крошу», «укрощать» восходит к значению *кастрировать*, которое позволяло бы говорить о родстве с греч. *krot1w* — *стучу, бью, кую*.¹²

Тесная связь Кроткой со временем никак не является неожиданной, если учесть, что настоящее время маркируется присутствием *тела* жены во время монолога.

«... Вот пока она здесь — еще всё хорошо: подхожу и смотрю *по-минутно* <...> Она теперь в зале на столе...» (24, 6).

¹¹ См., например, в «Двойнике»: «Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла теперь ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязываясь прочь от него» (1, 142).

¹² Однако эта этимология слова «кротить» не подтверждается Фасмером. См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. СПб., 1996. Т. 2. С. 383.

Тогда как увоз тела грозит уничтожением говорящему субъекту:

«Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (24, 35).

Семантическая связь подтверждается и в мотивном плане при помощи цифры 6: монолог продолжается уже *шесть* часов, а ей *шестнадцать* лет; образ Богородицы «рублей *шесть* стоит»; она пролежала *шесть* недель болезни; и наконец, в *шестом* параграфе первой главы происходит дуэль между ней и закладчиком (Страшное воспоминание).

Мигу на уровне сюжета соответствует выражение — «капелька времени». Оно также связывается с Кроткой:

«Наконец, стала просить теток, чтоб только самую *капельку времени* дали подумать. Дали ей эту *капельку...*» (24, 10–11);

«... а ей, думал я, необходимо “дать время”» (24, 25);

«Нет, нет, еще бы только *немного времени*, только бы *капельку* подождала и — и я развеял бы мрак!» (24, 29).

Исходя из этого, Кроткую обоснованно можно считать метафорическим воплощением настоящего мига. Эта суть осознается закладчиком в последних строках рассказа, когда он высказывает метафору:

«Какая она тоненькая в гробу <...> Ресницы лежат *стрелками*» (24, 35).

Стрелки, с одной стороны, указывают на часы (маятник) — у часов бывают *стрелки*. С другой стороны, существует и другая, символическая связь между стрелкой и временем. В мифопоэтической традиции *стрела* символизирует *луч* солнца и — как часть, представляющая целое, — считалась символом измерения времени. Солнце, которое светит в Булони («Там солнце, там новое наше солнце...» — 24, 30) — уже мертвое, а луч/стрелка предвещает приобретение души, оживления и воскресения. Итак, в *стрелках* следует видеть метафору времени.¹³

¹³ И в других текстах Достоевского *стрела* выражает миг переживания. Например, в «Белых ночах»: «Она крепко сжала мне обе руки, кивнула головой и *мелькнула, как стрелка, в свой переулочек*» (2, 127). Стрелка в «Братьях Карамазовых» выступает в качестве метафорического выражения мгновенного прозрения Алеши: «Странное это замечанье *промелькнуло, как стрелка, в печальном уме Алеши, печальном и скорбном в эту минуту* <...> что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа» (14, 241).

**Фантастика «мига» в свете литературного дискурса —
Фауст как прототип закладчика**

Отчаянное стремление закладчика *удержать, продлить мгновение* и снова *пережить миг* вызывает в памяти слова Фауста из первой части трагедии:

«Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: “Мгновение, повремени!” —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни» (Часть I, акт I).¹⁴

На это высказывание, свидетельствующее о неутолимой жажде жизни и неустанном стремлении Фауста, отвечают предсмертные слова героя из второй части трагедии:

«И, это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю». ¹⁵

Если подходить к фантастическому дискурсу Достоевского с точки зрения проблематики *мига*, далеко не случайным представляется появление известной цитаты из «Фауста»:

«Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (24, 9).

Цитата, с одной стороны, явно указывает на романтическую маску закладчика («закрасить мою роль»; «подкупить воображение таинственными фразами»). Но, с другой стороны, согласно интертекстуальной практике Достоевского, цитату следует считать *частью*, отсылающей к *целому*, т. е. полному тексту «Фауста». Дело в том, что определенное сходство

¹⁴ Гете Й. В. Фауст. Трагедия / Перевод Б. Пастернака // Пастернак Б. Л. Собрание переводов: В 5 т. М., 2003. Т. 3. С. 55. Ср. с оригинальным текстом: «Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn! / Dann mag die Totenglocke schallen, / Dann bist du deines Dienstes frei, / Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, / Es sei die Zeit für mich vorbei!»: Goethe J. W. Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. Dramatische Dichtungen I. Deutscher Taschenbug Verlag, 1998. Bd 3. S. 57. В библиотеке Достоевского сохранился перевод «Фауста» Вронченко (СПб., 1844); в то же время в «Братьях Карамазовых» Достоевский цитирует трагедию по переводу Струговщикова. Об этом см.: Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского // О Dostojevském. Sborník statí a materiálu. Praha, 1972. С. 283–220.

¹⁵ Там же. С. 380. Часть II, акт 5 (*Большой двор перед дворцом*). В оригинале: «Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick». Goethe J. W. Werke. S. 348.

раскрывается в экзистенциальной ситуации закладчика и Фауста. Это сходство реализуется «в погоне» не только за «счастьем», но и за «временем». ¹⁶ Ведь беспокойный, страстный Фауст, разыскивающий тайны бытия и полноты жизни, вечно стремится «к ускользящему благу». ¹⁷ Ирония его судьбы заключается в том, что — согласно договору с Мефистофелем — его смерть наступает в минуту мнимого исполнения всех его желаний. Он переживает свой последний миг как «высшее счастье», а на самом деле этот миг оказывается «пустейшим мгновеньем» его жизни. ¹⁸ Закладчик, подобно Фаусту, теряет все надежды в тот миг, когда ему кажется, что его мечты сбылись. Например:

«О, восторг, восторг заливал меня! Я ждал только завтрашнего дня» (24, 29).

Вопрос о художественном воздействии «Фауста» на творчество Достоевского, как известно, впервые был поставлен в основополагающих статьях С. Булгакова, ¹⁹ а потом А. Бема. ²⁰ По мнению Бема, главным тематическим мотивом, служащим в качестве возбудителя художественной фантазии

¹⁶ «Погоня за счастьем» — так называется драма П. И. Юркевича, которую закладчик и Кроткая вместе посмотрели в театре. Небезынтересно отметить, что имя героини в пьесе Юркевича — *Margaritha*. Обращение закладчика к «обожасмой» им Кроткой также напоминает стремление Фауста к представителям Вечной женственности (к Маргарите, Елене, Леде, Юноне): «Я целовал ее ноги в упоении и в счастье. Да, в счастье, безмерном и бесконечном...<...> “дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться...”» (24, 28) и т. д.

¹⁷ Гете Й. В. Фауст. С. 35.

¹⁸ «В борьбе со всем, ничем ненасытим, / Преследуя изменчивые тени, / Последний миг, пустейшее мгновенье / Хотел он удержать, пленившись им». Там же. С. 380. В оригинале: «Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück, / So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten; / Den letzten, schlechten, leeren Augenblick...». Goethe J. W. Werke. S. 349.

¹⁹ Булгаков С. Иван Крамазов как философский тип // Ф. М. Достоевский 1881—1900—1981. London, 1981. С. 102—108.

²⁰ Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. Бем придает решающее значение не сближению замыслов Гете и Достоевского, а сопоставлению деталей произведений, и путем внимательного изучения текста старается доказать, что концепция многих романов Достоевского мыслилась «с оглядкой в сторону гетевского Фауста». Исследователь вполне убедительно связывает сцену пожара в «Бесах» с пожаром идиллического домика Филимона и Бавкиды из второй части трагедии.

Достоевского, представляется «восхождение к добру через зло». Бем пишет:

«Если Мефистофель хочет *делать зло, а творит добро*, то герой *Кроткой*, наоборот, *хочет делать добро, а делает зло*. <...> Обе формулы оказываются для Достоевского, поскольку они послужили этическими доминантами в его творчестве, ложными. Восхождение к добру через зло, равно как и делание добра без учета живой, человеческой личности ведет к гибели».²¹

Разумеется, этим замечательным общим наблюдением отнюдь не исчерпывается интертекстуальная связь двух произведений. Теперь мы остановимся на некоторых фаустовских мотивах «Кроткой».

Как уже установили, стремлению закладчика «оградиться от людей стеной» соответствует «отгороженная касса», символизирующая одновременно его идеал — приобрести отгороженный участок земли (свое имение) и начать новую жизнь:

«... собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном *берегу*, в *горах* и виноградниках,²² в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч <...> с *идеалом* в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» (24, 16).

В 4-м акте второй части мы видим Фауста на вершине крутой горы (Hochgebirg), тогда как в 5-м акте он оказывается в «обширном, *загородном саду на берегу* широкого и прямого канала». Его идеал — властно обуздать море (символ жизни), положить *предел* «трате бесполезной силы» и построить земной рай.²³ Для исполнения своей цели он приобретает в собственность *берег моря* и приступает к осуществлению своего *плана*:

«И я решил
[Da faßt' ich schnell im Geiste *Plan auf Plan*]:
построив гать,
Валы насыпав и плотины,
Любой ценою у пучины

²¹ Там же. С. 193. Курсив А. Л. Бема.

²² Не исключено, что «виноградник» указывает на виноградник библейского Навуфея (3 Цар. гл. 21). История о винограднике Навуфея и в Библии, и в «Фаусте» становится символическим архетипом грешно приобретенного богатства и грешного удовлетворения возжелания.

²³ «Das Euch grimmig mißgehandelt, / Wog' auf Woge, schäumend wild, / Seht als Garten Ihr behandelt, / Seht ein *paradiesisch Bild*». Goethe J. W. Werke. S. 334.

Фантастический дискурс у Достоевского

Кусок земли отвоевать.

Вот чем я занят...». ²⁴

Ср. слова закладчика:

«...план мой был ясен как небо...» (24, 16); «...воротимся и начнем новую трудовую жизнь...» (24, 30).

После болезни жены доктор советует им «съездить к морю». Вот причина, почему в дальнейшем мечта переносится на спасение в «Булони»:

«... повезу ее в Булонь купаться в море <...> Я почему-то всё думал, что Булонь — это всё, что в Булони что-то заключается окончательное» (24, 28–29).

«Высшая цель» добивается только усердием и *строгим порядком* («auf strenges Ordnen»). Ср. слова закладчика:

«... я действительно имел такую цель <...> Во-первых, *строгость*, — так под строгостью и в дом ее ввел <...> я создал *целую систему*» (24, 11–13).

Закладчик, подобно своему архетипу, Фаусту, живет в надежде на новую жизнь («Почему, почему мы бы не могли сойтись и начать опять новую жизнь?», 24, 34). Над его мыслями царствует зовущий идеал внутреннего рая:

«Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя!» (24, 35).

См. слова Фауста:

«Внутри по-райски заживется.
[Im Innern hier ein *paradiesisch Land*]
Пусть точит вал морской прилив <... >
Вот мысль, которой весь я предан
Итог всего, что ум скопил». ²⁵

Однако полному завершению плана в трагедии препятствует идиллический домик и часовня Филемона и Бавкиды на самом берегу моря. Фауст приказывает переселить стариков и устроить их благополучие, предоставив им новый уголок земли. При этом он становится невольным участником

²⁴ Гете Й. В. Фауст. С. 336. В оригинале: «Erlange dir das köstliche Genießen, / Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen, / Der feuchten Breite Grenzen zu verengen / Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen». Goethe J. W. Werke. S. 309.

²⁵ Гете Й. В. Фауст. С. 380; Goethe J. W. Werke. S. 348.

в их убийстве. Закладчик сам «переселяет» Кроткую в другую комнату:

«Возвратясь домой, я велел поставить кровать в зале, а ширмами огородить ее. Это была кровать для нее...» (24, 22).

Мотив *звука* обращает внимание на межтекстуальную связь двух ситуаций: звук (в случае Фауста — *колокольный звон*, а в случае закладчика — *надтреснутый голосок* Кроткой) в обоих произведениях сигнализирует о крушении плана: «Проклятый звон! Как в сердце нож!». ²⁶ Ср. в «Кроткой»:

«...самое роковое ее слово <...> как будто меня полоснуло от него ножом по сердцу!» (24, 29).

И, наконец, не исключено, что в мотиве *слепоты*, появляющейся в рассказе в качестве указания на неадекватное мироощущение субъекта действия, ²⁷ также следует видеть ссылку на текст Гете. Как известно, во второй части трагедии в момент мнимого превращения своей мечты в действительность Фауст становится *слепым* («Забота» ослепляет его). Ирония заключается в том, что он слышит звуки работы и думает, что кипит работа, завершающая его творенье («Meisterstück»). На самом деле лемуры копают его могилу. Таким образом, его мечта разоблачается в миг завершения. Надо отметить, что слова Мефистофеля при смерти Фауста — «Часы стоят. <...> Упала стрелка» ²⁸ — вызывают в памяти мотив *маятника* в монологе закладчика («Вон маятник стучит <...> Стучит маятник бесчувственно, противно», 24, 34–35 и т. д.), тогда как *стрелка* могла служить возбудителем для создания метафоры в дискурсе говорящего: «Ресницы лежат стрелками» (24, 35).

Одновременно в данном различии — у Гете «часы стоят», у Достоевского «стучит маятник бесчувственно» — следует видеть манифестацию определенной художественной полемики о феноменологической значимости времени. Эта полемика, по всей вероятности, объясняется тем, что проблематика Гете и проблематика Достоевского расходятся. В случае Фауста конец биографического времени полностью совпадает с *внешним* временем. Это выражается и в его ориентации на непрерывное движение:

²⁶ Гете Й. В. Фауст. С. 367.

²⁷ «И я в это слепо, безумно, ужасно верил...» (24, 29).

²⁸ Гете Й. В. Фауст. С. 380. В оригинале: «Die Uhr steht still. <...> Der Zeiger fällt».

«В движенье находя свой ад и рай,/ Не утоленный ни одним мгновеньем!». ²⁹ Вот почему присутствие в бытии недоступно Фаусту. По художественному замыслу Гете, его спасает именно это беспрерывное стремление («движение для движения»), однако он навсегда остается чужим, непричастным бытию.

Совершенно очевидно, что у Достоевского внешнее время и внутреннее время не совпадают: жизнь кончается, а «стучит маятник бесчувственно». И наоборот: внешнее время останавливается, тогда как миг «продолжается каких-нибудь 10 минут». Миг как единица *внутреннего, лично пережитого времени* для Достоевского выступает в качестве модуса бытия. Миг сгущает в себе полноту человеческого существования, словами Бахтина: «Вся жизнь в одном мгновении». ³⁰ Одновременно миг как открытый, незавершенный момент жизни является представителем непрерывного становления (рождения) действительности (в смысле *durée* А. Бергсона). Дело в том, что углубление в присутствующий момент жизни связывается с углублением в себя, погружением в свою личность. С другой стороны, внутреннее время предполагает существование *личной памяти*: ведь наше прошлое хотя и бессознательно, но наличествует при нас каждую минуту.

Что касается Фауста, он «вдаль заглянувший человек», у него нет ни памяти, ни прошлого. Он лично обижен мировым строем, испытывает «тоску существования» из-за осознания предела человеческих возможностей. ³¹ Он всегда допускает ту же самую ошибку и становится виноватым в гибели и Маргариты, и стариков (Филемона и Бавкиды). Если Фауста спасает непрерывное стремление и движение, то закладчик, напротив, спасается наличием личной памяти:

²⁹ Гете Й. В. Фауст. С. 376. В оригинале: «Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, / Er unbefriedigt jeden Augenblick!». Goethe J. W. Werke. S. 345.

³⁰ Бахтин М. М. <К вопросам самосознания и самооценки...> // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 5. С. 73. Ср., например, в «Белых ночах»: «И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота <...> жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...»; «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» (2, 105, 141).

³¹ Например: «Какой я бог! Я знаю облик свой. / Я червь слепой, я пасынок природы. <...> Но жизнь, к несчастью, коротка, / А путь до совершенства дальний...». Гете Й. В. Фауст. С. 25, 58.

«... я только и делал, что об этом думал потом каждый час моей жизни. <...> в моей жизни было одно страшное внешнее обстоятельство, которое до тех пор <...> каждый день и каждый час давило меня, а именно — потеря репутации и тот выход из полка» (24, 22–23).

Осознание этой наличествующей памяти, т. е. воспоминание о прошлом, дает возможность субъекту рассказа переосмыслить и переоценить свою жизнь, понять несостоятельность своих убеждений и иллюзий (план, цель, идеал, мечта и т. д.) и найти сделанную ошибку: «Я не скрыл даже того, что и от себя всю жизнь скрывал» (24, 30). Поэтому можно сказать, что *тайна мига* уходит корнями в *прошлое* субъекта, а повествование о прошлом приравнивается к раскрытию, разгадке этой тайны. Таким образом миг — это не данность, а заданность, т. е. *задание* в поэтическом мире Достоевского, он вызывает человека к осмыслению и разгадке своего места в бытии.

Внутреннее слово говорящего и письменные знаки субъекта текста (о «стенограмме» Достоевского)

Теперь мы приступим к анализу процесса разгадывания тайны *мига* в сфере дискурса.

В тексте монолога можно выделить *три типа* речи, различные по своей функции.

1) Нормативный рассказ, т. е. последовательное, хронологическое развертывание событий согласно причинно-временной связи. («Я просто расскажу по порядку. (Порядок!) <...> расскажу, как сам понимаю <...> я всё понимаю», 24, 6). Рассказ прерывается объяснениями и оправданием себя в глазах воображаемых слушателей (самооправдания *à la Rousseau*). Поскольку этот тип речи выступает эквивалентом «строгой системы» закладчика, он явно оказывается несостоятельным для понимания событий. (См. в конце монолога: «О, поверьте, понимаю; но для чего она умерла — все-таки вопрос», 24, 33.)

2) Посторонние разъяснения и отклонения от причинно-временной последовательности. Этот тип речи служит говорящему для выявления и преодоления литературных штампов и идеологем, которые управляли его поступками во время фабульного действия. Рассказчик явно цитирует, воспроизводит свои прежние слова, а потом отграничивается, отталкивается от этих же фраз. См., например:

«...у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго. “Строго, строго и строго”. <...> Этот строгий тон решительно увлекал меня» (24, 7, 11);

«Разумеется, хорошо, что я это сам теперь про себя говорю, а то что могло быть глупее, если б я тогда ей это вслух расписал?» (24, 16);

«...в сущности, хоть и смешно говорить самому себе таинственными фразами, а я ведь “мстил же обществу” действительно, действительно, действительно!» (24, 11).

3) Наконец, наблюдается и третий тип речи, содержащий в себе тенденцию ко *внутренней речи*. Сюда следует причислить повторы, восклицания, сокращения, обращения к себе. Например:

«Глупо, глупо, глупо и глупо!» (24, 14);

«...а я усиливаю молчание, а я усиливаю молчание» (24, 15);

«Да и наплевать на меня! <...> А впрочем, обо мне наплевать! <...> Ну, наплевать <...> Да и наплевать обо мне <...> О наплевать, наплевать!» (24, 10, 11 и далее);

«Вот обида! <...> вот беда!» (24, 34–35);

«...Не ты виноват!..» (24, 17);

«Да разве это оригинально, что там на столе? О-о!» (24, 16) и т. д.

Такой тип речи, согласно Выготскому, может обнаружить самую резкую тенденцию к сокращению, когда внутреннее содержание мысли может быть передано в интонации.³² Во внутренней речи «мысль не выражается в слове, но совершается в нем», а «слово умирает во внутренней речи, рождая мысль».³³

О том, что Достоевский явно интересуется этим средством смыслообразования, т. е. «живым процессом рождения мысли в слове», свидетельствует его замечание в черновых записках. Он пишет:

«Само собою, что вылетают слова слишком нетерпеливые, наивные и неожиданные, непоследовательные, себе противуречащие, но искренние, хотя бы даже и ужасно лживые, ибо человек лжет иногда очень искренно, особенно когда сам себя желает уверить в правде своей лжи» (24, 319).

³² Выготский Л. С. Мышление и речь // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982. С. 142. Если исходить из терминологии Бахтина, символы внутренней речи можно называть «подразумеваемым текстом», «подразумеваемым значением».

³³ Там же.

Для нас особенно ценным оказывается выражение: «*вылетают слова*». В данном случае речь идет о такой форме смыслообразования, когда голос строится не только по отношению к интенции говорящего, но и по отношению к *ритму* и *интонации*. О функции ритма речи в становлении дискурсивного времени мы уже говорили. Интонация побуждает активное отношение говорящего к применяемым им знакам и выступает как представитель неготового, неразвернутого, потенциального смысла. Обратимся к примеру:

«Хочется всё это усвоить, всю эту *грязь*. О, *грязь*! О, из какой *грязи* я тогда ее вытащил!» (24, 12).

Первое употребление слова не только маркирует, но и символизирует непонятную для субъекта речи ситуацию. Второй раз слово воспроизводится уже ради артикуляции, в плане интонации, но без определенного значения: «О, *грязь*!». А третий раз выступает как свободное означающее и приобретает новое означаемое: *грязь* означает социальное положение Кроткой. Значение *грязи* быстро меняется, семантика слова всё время в становлении в зависимости от контекста высказывания. Появляется такая же ситуация, о которой говорит и сам Достоевский: одним лишь словом можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения.³⁴

А теперь мы рассмотрим, какую функцию выполняет внутренняя речь в становлении текста. Ю. Лотман замечает, что у Достоевского неточные и даже неверные слова «составляют *приближение* к истине, намекают на нее. Истина просвечивается сквозь них тускло».³⁵ В то же время способность быть путем к истине «лежит в самой природе человеческого слова». Нам думается, упомянутый процесс, т.е. приближение к истине, налицо и совершается перед нашими глазами. Дело в том, что произнесение бессознательных слов содействует не только разложению элементов речи, но и способствует деструкции языковых знаков. Об этом свидетельствует,

³⁴ Как известно, Выготский ссылается именно на пример Достоевского о языке пьяных. «Итак, не проговоря ни единого другого слова, они повторили это одно только излюбленное ими словечко шесть раз кряду один за другим и поняли друг друга вполне. Это — факт, которому я был свидетелем». Там же. С. 134.

³⁵ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 196.

например, дискредитация слова — *правда*. Это слово в тексте дискурсирующего субъекта резко переоценивается и связывается то с *оправданием* себя, то с *правом*, то с *супружескими правами*. Например:

«Что ж, я скажу *правду*, я не побоюсь стать пред *правдой* лицом к лицу: она виновата, она виновата!.. <...> я имел *право*...<...> *вправе* был оградиться от вас стеной <...> Ведь это *правда*, то есть самая, самая *правденская правда*! <...> что могла она понять из моих *оправданий* <...> О, как ужасна *правда* на земле! <...> *Неправдоподобие*! <...> Разве это *правдоподобно*?» (24, 16–18, 33).

Таким образом, «придуманная» правда разоблачается, обесценивается и теряет актуальную референтность в дискурсе, тогда как *истина*, напротив, «просвечивается» и открывается через освобождение от «правды своей лжи». По всей вероятности, именно от этого смыслового комплекса *правда—право—права* отрекается субъект речи в конце монолога в мотиве отрицания законов, обычаев и нравов.³⁶

Процессы первоначальной деструкции, разложения языковых знаков преследуют преобразование знаков в новые сочетания, в новые семантические комплексы. Например, Булонь, как известно, воплощает в себе очередную мечту для героя действия. В языке дискурсирующего субъекта слово «Булонь» распадается на означающие и вписывается в другие слова, перестраивая их значение. Например:

«...начнется всё новое, а главное, в *Булонь*, в *Булонь*! Она слушала и всё боялась. Всё больше и больше боялась <...> “В *Булонь*, в *Булонь*!..” Я с безумием ждал утра» (24, 28–29).

Итак, слова, означающие «Булонь», наполняются значениями *боязни* и *безумия*. Словами Выготского:

«Смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в следующем или его модифицируют».³⁷

Условием рассказывания является акт преобразования символов внутренней речи в дискретную форму, т. е. в письменные знаки. Далее вопрос в том, как семантизируются

³⁶ См.: «Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши *нравы*, ваша жизнь, ваше *государство*, ваша *вера*? Пусть судит меня ваша *судья*, пусть приведут меня в ваш *суд*...» (24, 35).

³⁷ Выготский Л. С. Мышление и речь. С. 142.

и возводятся в ранг повествовательного средства единицы этой «стенограммы» в мире произведения.

Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что в плане условного мира произведения сюжетным эквивалентом внутренней речи рассказывающего субъекта следует считать песню Кроткой. Песня выдвигается как воплощение чистой интонации, чистой артикуляции, и как таковая прекращает и «строгий тон» и молчание героя. Из этого следует, что *рассказывание, организуемое по принципу внутренней речи, уходит корнями в песню* и использует символизирующую способность человеческого голоса («сама песенка была больная», 24, 27). Не случайно, что прозрение героя тесно связано с этой песней:

«...был уже апрель в *половине* <...> солнце стало яркими пучками освещать наши молчаливые комнаты. Но *пелена* висела передо мною и *слепила* мой ум. Роковая, страшная *пелена*! Как это случилось, что всё это вдруг *упало* с глаз и я вдруг прозрел и всё понял! <...> Вдруг слышу, что она, в нашей комнате, за своим столом, за работой, тихо-тихо... *запела* <...> Она *пела* *вполголоса* <...> *Падала, падала* с глаз *пелена*! Коль *запела* при мне, так про меня позабыла <...> Помню только, что весь *пол* как бы волновался и я как бы *плыл* по реке. <...> вдруг пролепетал я что-то *глупое* <...> Я *плакал*, говорил что-то, но не мог говорить» (24, 26–28).

Как видно, звуковой принцип организации смысла на уровне дискурса высвобождает семиотическую значимость слов и способствует порождению анаграмматических структур: *пела* / *пелена* / *слепила* / *пролепетал* / *вполголоса* / *пол* / *плыл* / *плакал*. Таким образом, слепота субъекта компенсируется, восполняется в момент дискурсивного акта в эстетическо-творческом плане, путем превращения звуковых единиц внутренней речи в иконические знаки текста. Вот и функция стенографа!

И это еще не всё. Ведь в конце своего монолога рассказчик переходит и к интерпретации языковых символов. Фигурально говоря, он начинает «уяснить» (дешифрировать) не столько события, сколько «слова» своего дискурса.

«Помню только того *мещанина*: он всё кричал мне, что “с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!”, и указывал мне на кровь тут же на камне. Я, кажется, тронул кровь пальцем, запачкал палец, гляжу на палец (это помню), а он мне всё: “С горстку, с горстку!” — Да что такое “с горстку”? — завопил я...» (24, 33).

Вопрос одновременно обращается и к читателю: *что такое «с горстку?»*, т. е. какая мысль «совершается» в этом словосочетании, какую референтность это слово имеет? «С горстку» — это знак без определенного значения, по нашей терминологии: *знак в становлении, знак при рождении значения*. Совершенно очевидно, что в слове «с горстку», с одной стороны, звучит *строгость*, символизирующая систему, план и даже «*строгий* тон» закладчика, а с другой стороны, слово созвучно и с *восторгом* мнимого воскресения.³⁸ «С горстку» также содержит в себе звуковую память о *гордости* героя и отсылает к названиям его поступков: «*оградиться* от людей стеной» и «*ширмами огородить*» Кроткую. Но пока *строгость* и *восторг* принадлежат к идеальным системам и маркируют мечтательный мир идеалиста, в слове «с горстку» совершается преодоление идеального мира. В сигнале «завопил» следует видеть указание на прозвучание человеческого голоса и на «надтреснутый», «сломанный» голосок Кроткой. «С горстку» как новый дискурсивный знак превращается в символ единичного *события* бытия и сгущает в себе всю историю субъекта. В этом отношении «с горстку крови» уравнивается с «капелькой времени», т. е. *мигом*. Одновременно в плане сюжета «с горстку крови» указывает на «точку соединения» закладчика и Кроткой,³⁹ соприкосновения Я и Другого, а в плане рассказывания — на точку концентрации мысли («он собирает “мысли в точку”»).⁴⁰

³⁸ «О, *восторг*, *восторг* заливал меня! <...> Ошибка тоже была, что я на нее смотрел с *восторгом*; надо было скрепиться, а то *восторг* пугал» (24, 29, 32).

³⁹ Ср.: «Я великодушен, она тоже — вот и точка соединения!» (24, 34).

⁴⁰ Подобный случай объединения разных точек зрения в одном и том же элементе речи проявляется в интонации, артикуляции. Б.А. Успенский цитирует Ф.Ф. Зелинского, приводящего фразу каторжника из «Записок из Мертвого дома»: «...вынул нож, голову-то ей загнул назад да как как *ти-ли-ли* по горлу ножом...» (Рассказ Акулькина мужа. *Достоевский* Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 4. С. 172). Зелинский пишет: «...губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность произнести гласный и и языковые согласные *т, л, с*, причем в выборе их, а не громких *д, р, з*, сказался и некоторый звукоподражательный элемент». Успенский продолжает анализ Зелинского: «Для нас важно в этом примере то, что это слово произносит каторжник. Таким образом, человек, приносящий боль, произнес данное слово, как бы сам испытывает чувство боли, — т. е., оставаясь самим собой, он как бы принимает одновременно и точку

Геза Ш. Хорват

Подводя итоги, можно сказать, что у Достоевского обнаруживается новый подход к проблематике письменного акта и рассказывания, отличающийся от романтической и реалистической традиций. Отношения автора и героя проникают в архитектуру отдельного слова-символа. Рождение письменного знака из внутреннего слова говорящего приводит к образованию *новых дискурсивных знаков*, обращенных к читателю текста. Письмо у Достоевского — это не *écriture*, а новый, «небывалый в литературе», стало быть, «фантастический» тип дискурса.

зрения своей жертвы, — в этот момент он сочетает в себе ощущения и Agens'a и Patiens'a действия (и деятеля и воспринимающего действие)». Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 60.

Методологические и теоретические аспекты
толкования I — семиотика

Methodological and Theoretical Aspects
of Interpretation I — Semiotics

Константин Баршт

ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ДОСТОЕВСКОГО
И ПЕРСПЕКТИВЫ НОВОЙ ТЕКСТОЛОГИИ

Необходимость нового отношения к рукописям Ф. М. Достоевского диктуется задачами, стоящими сегодня перед исследователями творчества писателя, и, одновременно, спецификой рукописного наследия писателя. О том, что тексты «записных тетрадей» Достоевского не всегда умещаются в печатные буквы привычной для нас «публикации рукописей», а в ряде случаев категорически непереводимы на язык типографского шрифта, говорилось давно.¹ Проблема изучения рукописей писателя как единого целого, включая его идеографию, тесно связана с другими разделами достоевеведения: изучением генезиса нарративных форм, возникающих в его текстах, вопросом об экфрасисе и специфике «наружности» героя писателя, а также вопросом о графических формах в окончательном вербальном тексте произведения (включая роль курсива и заглавной буквы). Нами уже выражалась уверенность в том, что «лишь учет всех особенностей,

¹ Эта мысль прозвучала в комментариях к первым публикациям «записных тетрадей». См., например: Из архива Ф. М. Достоевского: «Преступление и наказание»: Неизданные материалы. М., 1931. С. 6; Из архива Ф. М. Достоевского: «Идиот»: Неизданные материалы. М.; Л., 1931. С. 4—6.

всех элементов рукописей Достоевского позволит на основе черновых материалов более глубоко изучить и обосновать (психологически) приемы его творчества». ² Надо признать, что современные исследователи творчества писателя обращают все большее внимание на идеографию писателя как перспективный научный ресурс достоеведения. К настоящему моменту создано описание идеографии Достоевского как специфического феномена творческого стиля писателя, а также предпринята попытка создания графико-словесной модели рукописного наследия Достоевского (рукописи к роману «Преступление и наказание»). ³ Недавно вышедший полный каталог графического наследия писателя впервые предоставил филологической общественности уникальный материал, ранее недоступный и/или не учтенный исследователями. ⁴

В издании «записных тетрадей» Ф. М. Достоевского в составе Полного собрания сочинений (ИРЛИ РАН, 1972–1990) был применен принцип, согласно которому лишь один из информационных слоев рукописи был признан необходимым для воспроизведения — язык вербальных записей. Рукописи в издании были аналитически расчленены по хронологическому принципу, в рамках которого к каждому из произведений Достоевского был привязан определенный набор избранных текстов «тетрадей», а идеография, включая каллиграфию, оказалась за пределами опубликованного текста. ⁵ В Полном собрании сочинений А. С. Пушкина (том 18) идеография поэта была опубликована в роли побочного продукта его

² См.: Бафит К. А., Торон П. Х. Рукописи Ф. М. Достоевского: Рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Семиотика. Труды по знаковым системам, XVI. Тарту, 1983. С. 140. См. также: Бафит К. А. Рисунки в рукописях Ф. М. Достоевского. СПб., 1996. С. 6–14.

³ Бафит К. А. Рисунки в рукописях Ф. М. Достоевского; Портретные рисунки Ф. М. Достоевского к роману «Преступление и наказание». CD-ROM, мультимедийный альбом. СПб., 1999.

⁴ Рисунки Ф. М. Достоевского: Каталог // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. М.: «Воскресенье», 2005. Т. 17.

⁵ На основании личных бесед с Г. М. Фридлендером на эту тему в 1986 г. могу предположить, что основной причиной отсутствия рисунков Достоевского в пушкинодомском Полном собрании сочинений было то невероятное напряжение, в котором работала группа по изданию ПСС Достоевского, находясь под жестким давлением со стороны контролирующих издание партийных органов СССР.

творческого процесса.⁶ В настоящее время идет переосмысление этих проблем, ведь рисунки, сделанные писателем в процессе его творческой работы, отнюдь не «боковая ветвь творчества», вопреки авторитетному мнению А. Эфроса,⁷ но находятся непосредственно на пути выработки писателем художественной формы. Становится очевидно, что обычные «типографско-шрифтовые» издания рукописей писателя не всегда удовлетворяют требованиям, которые выдвигаются задачами науки.

В формировании значения страницы рукописи Достоевского участвуют все находящиеся на ней знаки, включая и те, к которым трудно подобрать аналоги и метаязыковые соответствия. Потому необходим такой способ издания, который был бы способен сохранить ценную информацию, зафиксированную в идеографических текстах. Для адекватного воспроизведения этого материала придется отказаться от царствующей ныне издательско-текстологической модели, где во внимание принимаются лишь те знаки, которые сводимы к графемам кириллического или латинского алфавитов. Первые шаги в этом направлении уже сделаны,⁸ но работа предстоит еще большая, нужно преодолевать методологическую инерцию и последствия уже сделанных ошибок. Описывая текст черновой записи писателя в виде обычного вербального «документа жизни и творчества», в категориях прошедшего и совершенного, мы существенно облегчаем себе исследовательскую задачу, но недопустимо сужаем возможности изучаемого материала. Его ресурсы открываются исследованию, в котором учитываются все наличные знаки, присутствующие в рукописи Достоевского, а сама рукопись прочитывается как внутренний диалог писателя с собой в акте творческой автокоммуникации.

В связи с этим возникают два взаимосвязанных вопроса: какими знаковыми системами пользовался Достоевский в процессе творческой работы, и каким способом, с максимальной

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1996. Т. 18 (дополнительный). Рисунки. 640 с.

⁷ Эфрос А. М. Рисунки поэта. М., 1933. С. 18.

⁸ Баршт К. А. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // Языки рукописей: Сб. статей. СПб., 2000. С. 122–147.

степенью адекватности, можно перевести эти тексты на язык научной публикации? Казалось бы, если рукопись представляет собой сложный конгломерат знаковых систем с разными соотношениями условности и иконичности в знаке, самое простое и естественное решение — факсимильное издание (бумажное или электронное) с высокой степенью идентичности и развернутым историко-литературным комментарием. Такого рода возможность трактовалась в трудах автора данной статьи,⁹ однако в таком виде материал выглядит как сырой и необработанный, его практическая научная применимость тем самым понижается. Другими словами, немного найдется филологов, которые смогут эффективно пользоваться этим продуктом. С другой стороны, в электронной форме издания возможны интерактивные форматы, которые смогут транслировать динамику рукописи как процесса письма, генезис представленных семиотических систем и многоуровневую синтагматику идеографического языка Достоевского. Возникает больше возможностей охвата единого текста, написанного на нескольких связанных синтаксически и парадигматически языках, знаки которых расположены по двум осям: симультанные/протяженные во времени и иконические/конвенциональные. Кроме того, цифровое копирование с высоким разрешением даст возможность подключить новые инструменты исследования, например спектральный анализ цвета чернил, которыми пользовался писатель, вплоть до их полного каталога, который, без сомнения, даст серьезные уточнения вопроса о времени заполнения страниц его «записных тетрадей». Вне всякого сомнения, это приведет к существенному повышению качества наших представлений о творческом процессе писателя.¹⁰

Свою работу над произведением Достоевский начинал с осмысления «зачатий художественных мыслей», пользуясь терминологией самого писателя, что заставляло его искать такой способ фиксирования идеи на бумаге, который

⁹ Бафит К.А. Идеография в рукописи писателя и проект «Рукописное наследие» // Проблемы текстологии и эдичионной практики. Опыт французских и русских исследователей. М., 2003. С. 229—253.

¹⁰ Работа в этом направлении, совместно с фирмой «Альт-информ», в настоящее время проводится в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

приближал бы его к искомой словесной форме и, одновременно, был бы формой *несловесной*, а также мог бы быть использован одновременно и вместе с обычной словесной записью. В этом и заключается главная причина, по которой он прибегал к рисуночному и «иероглифическому» письму, переходя затем на язык вербально-идеографический («каллиграфия») и, затем, вербальный (черновая запись). В этом процессе синхронный и лишенный темпоральности наглядно-мотивированный знак идеографии переходил в линейный, развернутый во времени понятийный знак, образующий синтагматическую ось произведения. Логическая ступенчатость движения «идеи» от непосредственного видения к «остраненному» нарративному выражению привела к возникновению в рукописях Достоевского идеографического языка, состоящего из пяти основных слоев. Эти образующие идеографию Достоевского пять языковых систем «творческого дневника» Достоевского связаны между собой системной связью, каждая из них указывает на определенный участок маршрута, ведущего к созданию художественной формы.

1) «Портреты» — изображения мужских, женских и детских голов: как правило, здесь наблюдается высокая степень изобразительной мотивированности, в ряде случаев они носят весьма условный характер (особенно в рукописях к «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым»). Некоторые из изображенных лиц могут быть идентифицированы или указывать на прототипы (например, И. С. Тургенев, В. Г. Белинский, М. М. Достоевский, Т. Н. Грановский).¹¹ Другие рисунки представляют собой иконографическое определение «лица идеи» главного героя.¹² Семантическая связь между «портретами» Достоевского и окружающими их записями доказана, однако, и рассматриваемые вне контекста страницы, эти рисунки сохраняют свое иконографическое значение.

2) «Готика» и «крестоцвет». «Готические» рисунки Достоевского временами трактовались как орнамент, однако на самом деле мы имеем дело с развернутым мнемоническим текстом, зашифрованным особым «готическим» кодом,

¹¹ Рисунки Ф. М. Достоевского: Каталог. № 63, 540, 8, 451.

¹² Там же. № 47, 48, 65, 66, 74, 77 и др.

хорошо понятным автору. На основе контура стрельчатой арки с узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм; заметим, что ни один из «готических» рисунков не повторяется, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого инварианта, чаще всего основанного на архитектурных линиях Кельнского собора. Инвариантное значение этого знака связано с идеей пластически совершенной формы.¹³

3) «Каллиграфия» Достоевского, как заметили еще первые исследователи «записных тетрадей» в 1920-е гг., отнюдь не «прописи». Этот раздел идеографии Достоевского связан с эстетическим переживанием писателем самого процесса письма, письменной графики как внешнего выражения сокровенного, глубинного смысла слова. Знаки «каллиграфического» языка актуализируют семантический потенциал имени в максимуме его внутренней и внешней связности, формируя своего рода «сгущения мысли», пользуясь термином А. Потебни.¹⁴

4) Синтаксические значки Достоевского, созданные им на основе корректорских знаков, в виде кругов, треугольников, прямоугольников, крестов различной формы и конфигурации, практически полностью теряют свою изобразительность и конкретику значения, сохраняя тем самым возможность быть своего рода «предлогами» и «союзами» идеографической грамматики Достоевского. Чаще всего писатель использовал их при работе над окончательным формированием композиции своего текста. Особенно много таких значков в рукописях Достоевского 1970-х гг. — «Подросток», «Братья Карамазовы», «Дневник писателя».¹⁵

¹³ См.: Бафит К. А. Готический иероглиф Достоевского // НЛО. 5/1999. № 39. С. 59–85.

¹⁴ Ср.: «Я предполагаю, что один из способов “сгущения” в памяти — это перекодирование продолжительного впечатления в форме короткого описания — может быть, даже в одно слово — в надежде на то, что впоследствии детали могут быть восстановлены благодаря хранению в памяти краткого вербального описания или ярлычка». Слобин Д. Психоллингвистика // Слобин Дж. Грин. Психоллингвистика. М., 1976. С. 176.

¹⁵ См. об этом: Тарасова Н. А. Условные знаки Достоевского (на материале записных тетрадей 1875–1876 и 1876–1877 гг.) // Достоевский и мировая культура. СПб.; М., 2004. № 20. С. 375–394.

5) Вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи, образуют в «записных тетрадах» своего рода «конспекты» будущих произведений, набросков отдельных сцен и фабульных узлов. В этих текстах также временами сохраняется качество мнемонического эллипса, в ряде случаев недоступного истолкованию.¹⁶ Однако это последняя ступень процесса, за которой следует написание окончательного текста произведения.

Заметим, что этот слой рукописей Достоевского, получивший наибольшее признание в академической науке, текстологически исчерпан далеко не полностью: во всех известных нам публикациях «записных тетрадей» практически никак не учитывается семантика пространственного расположения записи на странице относительно других записей и рисунков. В лучшем случае идет речь о простом делении на абзацы. Однако страница рукописи Достоевского как начальная модель пространства его произведения структурно и семантически насыщена: отдельные записи и идеограммы в пространстве «записной тетради» и на уровне пространства страницы вступают друг с другом в сложные и в высшей степени интенсивные семиотические отношения. Образуется многоуровневая система, в которой каждый из элементов функционально связан со всеми остальными.

Мы исходим из того, что текстологический подход к «записным тетрадам» Достоевского должен определяться исключительно качественными характеристиками самого материала. Первым условием является признание того, что текст черновой рукописи писателя написан не на одном только вербальном языке, сопровождаемом некими рисунками, но на нескольких языках, связанных семантически и организованных в некое единство. Семиотические взаимодействия внутри системы идут и на уровне языка, и на уровне сообщения, в рамках этого принципа все рисунки и записи, все знаки, какие мы можем обнаружить

¹⁶ Автокоммуникационные записи нередко воспринимаются как полная бессмыслица, провоцируя желание отмахнуться от них; причина заключается в том, что «текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение». Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты / Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 171.

на странице рукописи, вне зависимости от их привлекательности, понятности или свойств внешнего оформления, обладают принципиально одинаковой информационной ценностью. Такой подход требует признания рукописи Достоевского как протяженной динамической системы, как продолжающегося семиозиса, в котором все репрезентированные знаки функционально необходимы единому дискурсивному целому. Многоканальность текстового процесса в творчестве Достоевского не является основанием для утверждения, что этот процесс разбит на не связанные между собой фрагменты. Для осмысления стратегии текстового процесса Достоевского мало хронологического расслоения его рукописей, необходимо найти пути движения художественной идеи по линиям различных знаковых форматов. На требуемом уровне текстологического сбережения смысла мы принимаем страницу рукописи Достоевского как модель пространства-времени будущего художественного мира, где в семиотическом взаимодействии происходит означивание компонентов поэтического языка и зарождается художественная форма.¹⁷

Нельзя не учитывать при этом, что в процесс создания писателем очередного произведения, как правило, включались *все* тексты всех его предыдущих «записных книжек», и поэтому говорить о «черновых набросках» к тому или иному произведению возможно, имея в виду это обстоятельство.¹⁸

¹⁷ Ср. описание творческого процесса П.А. Флоренским: «Там и тут жидко рассеянными звездочками вспыхивают отклики Слова; чаще и чаще мелькает лучезарная искорка — это одна из пылинок попала в золотой сноп лучей; накаплиются светоносные брызги, перекликаются, и вся поверхность моря — шумящего и мятущегося многоголового чудовища, стада людского — покрывается нежно сплетенной сетью — кружевом мерцающей пены и мириадами блестящих искорок. Мы не можем не ждать, что вот-вот сияние разольется по всей поверхности, захватит светлую скатертью всякого, кто не хотел только сам погрузиться вниз, в холодную темную влагу, не можем мы отрешиться от впечатления, что отдельные отклики не сегодня-завтра сольются в один полнозвучный аккорд, и хаотическое море, мятущееся, выкристаллизуется в готические кружевные соборы, в стройную музыку Церкви». Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. М., 1991. С. 32.

¹⁸ Начиная новый роман, он часто обращался к себе с призывом: «смотри в старых книжках» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 17.

Символ, иероглиф и эмблема

Вопрос о сравнении знака рисуночного письма Достоевского с предметно мотивированным изображением, иероглифом и эмблемой решается в семантическом соотношении между иконическим знаком и его вербальным соответствием. Иконический знак стремится к обозначению единичного и конкретного, в то время как конвенциональный знак абстрактен и потенциально стремится обозначить собою «все». Построенный на основе метонимии и индексальности символ всегда значит больше того, что он есть, и обозначает собой другое, культурно более ценное содержание; определенная и незаменимая функция символа — знаковое выражение запредельной и внезнаковой сущности.¹⁹ Возрастание семантического пространства слова говорит о его движении к символу, с другой стороны, символ, в отличие от слова естественного языка, это иконический знак, он может быть понят как иероглиф, с помощью непосредственного изобразительного мотива участвующий во многих или во всех языках культуры. Имея формальную основу в иероглифе, исторически символ возникает в дописьменной эпохе, становясь основной формой накопления мнемонических программ культуры. Этот же механизм накопления смысла в сжатом, свернутом, «сгущенном» виде оказывается актуален для творческого процесса писателя; начальные этапы его работы над художественной формой фактически повторяют в своих основных чертах функциональные основы дописьменной культуры. В обоих случаях возникает процесс онтологизации и этического оправдания определенной точки зрения на мир, связанный с необходимостью оперировать большими смысловыми пластами, зафиксированными в простом и легко запоминаемом виде.²⁰ Мнемоническая и креативная функции символа здесь

С. 7. Далее ссылки на это издание — в тексте с указанием тома и страницы), «см. в старой книге» (16, 243).

¹⁹ См.: Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 191—199.

²⁰ Нельзя в связи с этим не вспомнить герменевтические руководства по мнемонике, где авторы советовали запоминать детали событий и текстов с помощью специального выработанного идеографического языка. См. об этом: Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968. С. 21.

идут рука об руку: включаясь в контекст, символ вызывает семиотический взрыв, связывая тексты и порождая большое количество коннотаций, при этом, что очень важно, сохраняя свою семантику и структуру.

Стадиальность образования тропа в художественной системе Достоевского обнаруживается в различных форматах знаков, репрезентированных в его рукописях. Элементы идеографии писателя могут быть трактованы как иероглифы и эмблемы, тяготеющие к символике, непосредственно указывая на фразеологию и синтаксис внутренней речи Достоевского, и, в обратном направлении — на особенности поэтики его произведений. В иконическом элементе заключено предписание к ограничению числа валентностей всего понятия. Поэтому идеограммы Достоевского заключают в себе на уровне претекста не только модель времени-пространства будущего произведения, но и указывают на форматы тропов, свойственных его поэтическому языку.

Для того, чтобы выработать новые значения, используя наличные знаки коммуникативного русского языка, писателю необходимо было освободить их от власти клише. Идеографический язык формирует значения из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест; в идеографическом знаке понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь своего референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. Освобожденный от населенности чужим смыслом знак становится не просто некой «деталью» будущей конструкции, но генетическим основанием конструкции, определяя будущие значения синтагматической оси нарождающейся художественной структуры. Достоевский не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисуночном письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические — падают или существенно меняют семантическую природу. Много языков в процессе автокоммуникации — это и есть секрет философской и художнической продуктивности Достоевского.²¹

²¹ «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную

Речь идет о смене модальностей в процессе письма, за счет перехода от непосредственного зрительного впечатления к его описанию в слове, от видения «кругозорного» (от себя) — к видению «окружному» (от «другого»), от знака невербального — к знаку условному, вербальному, от видения мира в категориях ненарративного «внутреннего языка» — к нарративному дискурсу как описанию события. Если эмблема склонна к повествовательности, говоря о некоем объекте с определенной точки зрения, то иероглиф ближе к мифу, имея перед собой в качестве семантической перспективы финалистский символ «всего». ²² Создаваемый писателем «кругозор» героя тяготеет к иероглифу и мифу, в то время как его «окружение» подразумевает событийность-2 как нарратив, представленную конкретной смысловой эмблематикой. В черновых записях «записных тетрадей» Достоевского фактически происходило семиотическое движение по маршруту: символ—иероглиф—эмблема—слово. От беспредельного обозначения всеобщего бытия в единичном знаке к обозначению частного единичного бытия за счет формирования модели бытия как трансцендентального означающего. ²³

В иероглифе проявлен начальный этап процесса порождения нового смысла: резкое расширение значения происходит за счет разрывания связи между иконическим элементом знака и его референтом. В результате разложения иконической составляющей знака на фрактальные сегменты и образования обозначения смысла, иконически не мотивированного, возникает новый конвенциональный знак, который может служить элементом словесной формы произведения. Трак-

синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения». Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 171.

²² По мнению Е. Григорьевой, эмблема — это своего рода тупиковая ветвь на пути порождения информации, с другой стороны — своего рода сейф для сохранения информации в неизменном виде, предохраняющем ее от разрушения, некие информационные консервы, где узость и локальность смысла сочетается со способностью сохранения его неизменности. Григорьева Е. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Семиотика 21. Тарту, 1987. С. 80–83.

²³ Ср.: «Имя определяется лишь чрез себя, и подвести к нему сознание может лишь художественный образ, если нет прямой интуиции». Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 2000. Т. 3 (2). С. 214.

туя иероглиф как первичный уровень семантизации, можно представить его в виде этапа в создании конвенционального знака. Идеография Достоевского возникала в итоге резкого расширения сферы значения словесного знака, в обретении им новых контекстов и, наоборот, ограничений валентности составляющих элементов. Структурно связываясь с некой словесной формулой, символ в идеографии Достоевского обращается в эмблему; происходит резкая конкретизация символического значения. Порождение слова из зрительного образа (опыта видения с определенной точки зрения) связано с процессом символизации, где событийность-2 как рассказанная история о некоем событии обращается в событийность-3, где частное событие некоей отдельной жизни становится обозначающим Творения в целом, также метонимически связывая элементы знака. В связи с этим вспоминается известная семиотическая игра, в которой к заранее заданной зрительной картине подставляются случайно выбранные заголовки газетных передовиц. Когда писатель подставлял элементы исходного фабульного материала к неким символическим формулам истории Европы, порождались самые неожиданные смыслы, тем самым проделывалась работа по формированию эмблем; затем эти эмблемы формально разворачивались от противного, обращаясь в иероглифы. Следы таких семантических переворотов мы видим на страницах его «записных тетрадей». Но не только — ряд конструкций такого рода попал и в окончательный текст его произведения.

Таковы «пробы» Достоевского, когда он прилагал известные исторические концепции и деяния «великих людей» к современному событийному материалу, взятому непосредственно из газетных сообщений. Возьмем изображение Наполеона Бонапарта на странице с «планом» «Преступления и наказания», где окружающие рисунок записи придают символу «великого человека» эмблематическое значение.²⁴ Как это происходит? Связывая идеологию Наполеона Бонапарта с условиями бытовой и социальной реальности Родиона Раскольникова, Достоевский пытается описать качество восприятия мира с образованной таким образом точки зрения. Снижение символики «великого человека» происходит за счет

²⁴ РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 4, л. 95.

внесения в окружение биографического Наполеона Бонапарта элементов окружения Раскольникова:

«Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью <...> полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к “старушонке”!» (6, 211).²⁵

Рядом с изображением Наполеона Достоевский записывает:

«В печке бахрома незаметна. Я засмеялся: “Как я вчера мог тосковать об этом?”» (7, 77).

Второй слой образования эмблематического смысла и порождения на его основе тропа мы видим справа от изображения «Наполеона». Достоевский делает здесь каллиграфическую запись, переходящую в росчерк: «Поруч. Достоевский». Очевидно, что эта запись была сделана еще до появления скорописных записей, окружающих композицию, — «каллиграфия», как и рисунок, требует чистого пространства, зажатость рисунков и крупной «каллиграфии» мелкими скорописными буквами окружающего текста объясняется тем, что эти записи были сделаны после окончания рисунка и «каллиграфического росчерка», как их творческий результат.

Раздумывая о возможной судьбе своего героя, решившего порвать со своей «чиновничьей карьерой», Достоевский вспоминал свой собственный шаг в этом же направлении, когда он, двадцатитрехлетний военный инженер (возраст Раскольникова), решил подать в отставку, приведя этим в ужас своих родных, уверенных в ошибочности этого поступка. Достоевский вышел в отставку с присвоением ему следующего чина, которым как раз и был чин поручика. Это воинское звание Достоевского имеет парадоксальный характер: Достоевский не служил в нем ни единого дня, получив его вместе с документом об отставке. «Поручик Достоевский» означает: порвавший со своей военной карьерой, Достоевский, ставший литератором. Вспоминаются

²⁵ В другом эпизоде романа этот прием проявляется более детально: «Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, регистраторша, которую еще вдобавок надо убить <...> ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было?» (6, 319).

слова Порфирия Петровича, обращенные к Раскольникову, трактующие Наполеона как прекрасно выслужившегося офицера, и не более. Он говорит о себе:

«Мне бы в военной служить-с, право-с. Наполеоном-то, может быть, и не сделался бы, ну а майором бы был-с, хе-хе-хе!» (6, 263).

Третий слой эмблематического процесса обнаруживается над портретом, символизирующим «наполеоновскую идею» главного героя:

«1) Не заглянул в кошелек.

2) Так легко отказался: для чего ж я убил?

3) Как легко такое тяжкое дело сделалось» (7, 77).

Такого рода «переводы» исторических мифов-символов в эмблематику конкретного смысла — постоянная практика Достоевского, отраженная в его черновках и окончательных текстах произведений. Смысловой взрыв в обоих случаях порождается выработкой онтологического тропа, фиксирующего новый ракурс и новые возможности самоопределения, казалось бы, уже давно сформированной точки зрения на мир. Элементы идеографии Достоевского становятся здесь специальными мнемоническими единицами, которые репрезентируют преобразования знака «полного образа». Здесь условное сочетается с иконическим, фиксируя значение «внутреннего языка», сформированное с помощью зрительного образа и понятия. Процесс этот идет одновременно в двух направлениях: эмблема теряет конкретность и, расширяя поле референции, обретает свойства иероглифа, иероглиф заостеневает в своем значении, конкретизируется, обретая эмблематичность, становясь материалом для символизации и обретения им нового, более широкого смысла.

Для иероглифически обозначенных мыслительных комплексов совсем не обязательно большое разнообразие иконических форм знаков. Более того, в качестве обозначающего разных смыслов может служить один и тот же знак, выбранный писателем из того набора, который был ему предоставлен условиями его воспитания и образования. Как выпускник архитектурного училища и поклонник творчества В. Гюго, он связал идею совершенной пластически красоты с готическим собором, сформировалась система иероглифов, которые мы называем «готикой Достоевского». Готическая форма была

для него универсальным обозначающим «смысловых комплексов», которыми он оперировал в процессе автокоммуникации, ища для них нужную словесную форму. Не случайно, что в основе мотива иконически бессодержательного рисования Достоевского оказывался символ совершенной пластической красоты — готическое окно. Можно было почти не вдумываться в иконический мотив этих знаков, полностью сосредоточиваясь на художественной синтагматике, связанной универсальным диаграмматическим знаком.

Синтагматика доминирует в процессе автокоммуникации, получая свое выражение в вариациях одного и того же «готического» иероглифа. Рисуя готические окна, писатель думал отнюдь не о каком-то конкретном архитектурном сооружении.²⁶ Различия в изображенных им готических окнах есть след тех различий, которые существовали между разрабатываемыми им условно-пространственными конструкциями. Такого же рода явление обнаруживается и в «каллиграфии» Достоевского. В конечном счете, автокоммуникация перестраивает личное сознание, которое меняется за счет осмысления своих и чужих адресованных к себе текстов.

Разумеется, адекватно прочесть эти записи практически невозможно, так как код, лежащий в их основании, безвозвратно утерян. Мы можем только утверждать «готику» Достоевского в качестве следа тех психических процессов в сознании Достоевского, которые привели к формированию его художественного синтаксиса. Возможно, в будущем, с помощью специальной компьютерной программы, из этих знаковых образований также можно будет получить позитивную информацию о формировании событийности в произведениях Достоевского. Можно предположить, что писатель читал свои готические записи так же, как и вербальные записи. Если некоторые графемы такого типа можно интерпретировать на уровне иконического значения, интерпретация оказывается возможна. Например, текст о связывающей Россию

²⁶ Ср.: «Тенденция слов языка “Я—Я” к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете, слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно, только зная, что написано». Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров*. С. 168.

и Запад единой «красоте Христовой», записанный в «русско-готических архитектурных композициях».²⁷

Если портретные рисунки являют собой эмблемы, переходящие в иероглифы, то «готика» в семиотическом смысле представляет собой диаграмму, подобно алгебраической формуле обозначая распределение количеств и качеств между разными областями структуры. Важно, что это того же типа отношения, какие возникают между членами предложения в естественном языке. Диаграмма оказывается способом плавного перехода от цельного неразложимого единства образа к фрактальному его обозначению посредством последовательности условных знаков. Вне всякого сомнения, появление диаграмматических идеограмм в черновых записях Достоевского связано со стратегией творческого процесса, требующего обращения монолитного и изоморфного иконического «знака-впечатления» в разграниченную по линиям структурной неравномерности систему. Ее фрагменты отделяются от других иным качеством или большим или меньшим количеством свойств. Ритмическая основа «готики Достоевского» обладает поразительной устойчивостью, которую ничем, кроме тяготения этого идеографического языка к ритму, объяснить нельзя. Готические синтагматические цепи становились каркасом для образования художественной системы, обозначая основу для заполнения их конкретной парадигматикой.

Автокоммуникация и мнемоническое письмо

Процесс осмысления идеи в рамках внутреннего диалога писателя обусловлен эффектом освобождения смыслов от привычных им означающих или на стремлении к такому освобождению. Ю. М. Лотман замечает, что «текст в канале связи “Я—Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности».²⁸

²⁷ Российская государственная библиотека, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 4, л. 10.

²⁸ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 171. В связи с этим Лотман цитирует Кюхельбекера, который, давал отчет о работе своего «внутреннего языка», когда он во сне оперировал «чудными сокращениями» или «иероглифами», а не предметами и явлениями; план выражения этих «иероглифов» имел индексальную природу, определял их значение как отношение «со-

В условиях, когда смыслы нежестко закреплены своими означающими, происходит «слипание» значений в семантические конгломераты, которые, с известной долей случайности, сами потом подбирают себе план выражения. Происходит нечто похожее на то, как формируется «комплексная речь» ребенка. Эти промежуточные мыслительные комплексы в работе писателя не всегда сразу же и немедленно отливаются в какие-то вербальные сочетания. Более того, в ряде случаев писатель сознательно задерживает их окончательную словесную отливку и застывание в художественной форме, для того, чтобы иметь возможность дальнейшего совершенствования этого искомого продукта. Это похоже на то, как кузнец, работая с раскаленным металлом, заинтересован в том, чтобы он сохранял свою пластичность как можно дольше, именно для того, чтобы иметь дополнительную возможность изменения его формы.

Идеография Достоевского, как получивший графическое выражение процесс автокоммуникации, имеет специфическую повествовательную природу. Исходной точкой творческого процесса является автокоммуникативная рефлексия, где означающими могут быть названы лишь биоэлектрические импульсы мозга, интерпретировать которые пока что не представляется возможным. Никакого «рассказывания» в акте «внутренней речи» и погружении в свои личные впечатления быть не может, внутренняя речь есть молчаливая речь, в этом ее «основное отличие».²⁹ Наррация означает нарушение этого принципиального молчания и выработку внешней бытийной точки, способной стать опорой в акте бытийного самоопределения голоса как свидетельствования о бытии.

Способ связи между «внутренней» и «внешней» речью, свойственный тому или иному писателю, в первую очередь выражается в формате первых записей, сделанных им в процессе работы над произведением. Посредством целой группы идеографических языков происходит перевод значений внезапного «внутреннего» языка на язык знаков, обладающих планом выражения; при переходе информации в формат словесного выражения образовывается пространство, населенное

держания книги к самой книге». Цит. по: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 168.

²⁹ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.; Л., 1934. С. 285.

набором языков, оперирующих мотивированными знаками, — возникает идеографическое письмо. Одна из функций идеографии Достоевского — пауза в переходе цельного суггестивного знака в дискретно-фрактальную условную форму. Возникновение разных форм обращения личного «я» к другим точкам сознания, включая и несобственно-прямую речь, и всевозможные «описания» связаны с многоканальными переводами значения с языка внутренней речи на речь внешнюю. В процессе работы писателя отношение автокоммуникации к коммуникации меняется стадийно, и в качестве главной переходной ступени здесь выступает перевод иконически мотивированного знака в состояние условного словесного, при максимально возможном сохранении референции, что, конечно, невозможно в полной мере. Разумеется, такого рода перевод всегда меняет значение, и для того, чтобы по возможности восстановить первоначальное значение, появляется экфрасис как способ восстановления утраченной цельности образа. Начиная процесс со значения внутренней речи, через идеограмму — к слову, писатель приходит, на новом уровне, к, казалось бы, пройденной и утраченной иконичности.

Продуктивность идеографического письма основана на том, что в результате активного взаимоотношения между разными языками и текстами и в пределах двух каналов связи, автокоммуникации и коммуникации, в «записной тетради» генерируются новые смыслы. Как отмечает Ю. М. Лотман, возникает феномен «качания структур»: «тексты, созданные в системе “Я—Он”, функционируют как автокоммуникации, и наоборот, тексты становятся кодами, коды — сообщениями».³⁰ Текст, созданный в синтетическом единстве нескольких языков, имеет три уровня значений: общеязыковые первичные, новые смыслы на основе синтагматической переорганизации текста и группы вне текстов, которые втягиваются в семиозис с помощью символов, индексов и эмблем, «за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных».³¹ Происходят мутации знака по оси «иконический/условный», получая многообразные выражения на странице «записной

³⁰ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 175.

³¹ Там же. С. 171.

тетради» и стимулируя своим семантическим динамизмом творческий процесс художника.

Фактически речь идет о возможности с помощью нарождающегося здесь протонарратива найти путь к онтологизации смысла и формированию условного художественного мира, альтернативного реальной действительности. Роль ритмико-синтагматической конструкции, организующей процесс автокоммуникации, Лотман иллюстрировал описанием размышлений буддийского монаха, созерцающего камни, расположенные на кучах щебня. Такого же рода ритмические конструкции, основанные на вариациях одного знака, создавал Достоевский: с доминированием уровня семантики («каллиграфия») или с доминированием уровня иконического («готика»). С помощью этого специфического канала связи Достоевский формировал специфический «сад камней», который направлял и организовывал движение смысла к искомой словесной форме.

Фактически мнемонико-идеографические записи в рукописях Достоевского предваряют и подготавливают форматы косвенного рассказа и форм несобственно-прямой речи, которые мы встречаем в окружающих рисунки конспективных словесных набросках в «записных тетрадах». Значения элементов мира, каким он представлен автору, меняются при изменении уровня иконической мотивированности языка; инструментом, который позволял Достоевскому осуществлять этот перевод от «моего» видения к «его» (актера) личному видению, был процесс сдвига формата денотанта от предметно-мотивированного рисунка (например, портрета) к дальнейшему понижению иконичности в «каллиграфии», и, далее, «конспективной» черновой записи, с помощью лексем естественного языка.

Условная реальность как время жизни и пространство действия нарратора, запечатленная в слове, создавалась Достоевским с помощью выделения в кругозоре особой зоны, получавшей свое имя, действовавшей автономно и затем вступающей в диалогические отношения с автором. На этом этапе бытийные основания нарратора оказывались полностью укорененными в его окружении — фикциональном мире, референциально определенном как художественный текст. Весь дискурс в целом оказывается текстуально оформленным свидетельством

некой индивидуальной точки сознания о своем бытии и поиском внешней точки опоры со стороны познающего мир индивидуального «я». Отдельные акты повествования становятся актами свидетельства о себе отдельных бытийных точек, представленных действующими лицами произведения, которые вступают в этические взаимодействия в пределах внутреннего пространства текста.

Исходя из этого, нарративную стратегию Достоевского можно понять как выражение стремления индивидуума обрести точку опоры во внешнем мире, примирить свой кругозор со своим окружением, сделать свое «внутреннее тело» легитимным для «внешнего» как воспринимаемого извне. Если «мое» пространство организовано естественной для моего видения системой ценностей, то чужое пространство организовано принципиально иначе и воспринимается как хаос. Перевод моего кругозора в состояние чужого окружения или — то же самое с другой стороны — формирование чужого кругозора из данных, полученных из моего окружения, есть отказ от личной системы ценностей как единственно возможной. Другими словами, рождение нарратора у Достоевского есть временный отказ автора от себя самого. Фактически речь идет о расположении личной точки сознания, временной и пространственно ограниченной, в вечном и бесконечном внешнем пространстве. Наррация как онтологическое действие оказывается средством реализации себя жизнью, свидетельствуя о бытии его же собственными средствами. Отметим, что поиск Достоевским способов повествования был фактически дискурсивным выражением решения им известного «вопроса о человеке» («проклятого вопроса», «векового вопроса») в том виде, в каком он сформировался в его сознании еще в самые юные годы.³²

В оценке начальных этапов устно-письменной автокоммуникации Достоевского следует исходить из возможности видеть в ее особенностях генетическое начало творческих приемов Достоевского, так как некоторые особенности письменной речи существуют в устной форме до их

³² «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, 63).

придумывания и применения на письме.³³ Диалог между различными точками зрения на мир, сформированный с помощью художественного дискурса, в зеркальном виде отражает процесс автокоммуникативного диалога и возникновения наррации из мифо-символической исходной точки — «внутренней речи» автора о себе. Далее автор формирует такой способ записи, который оказывается в состоянии примирить внешний естественный язык культуры и его внутреннюю речь, взаимно неперебиваемые, однако находящие консенсус в зоне их столкновения в наборе из нескольких идеографических кодов. При соприкосновении нескольких текстов на нескольких языках, сосуществующих в составе одного дискурса, происходит семиотический взрыв, смещение точки видения, что порождает рассказывание некой истории, формируя нарративный дискурс.

Отсюда ясно, что воспринимаемые реципиентом модели личных сознаний, литературные персонажи, как независимые друг от друга индивидуальные точки сознания, не могут качественно отличаться друг от друга, если один из них говорит о другом, а другой не видит описывающего его повествователя: владение речью у Достоевского никогда не обозначает какого-то ценностного или позиционного преимущества по отношению к тем, кто молчит. Если сознание «эго» не вбирает «другого» в свое сознание как «вещь» (несочувственное замещение, «овеществление», по Бахтину), тогда мое «я» и твое «ты» оказываются в новом контексте и получают друг за счет друга необходимое бытийное значение, и это возможно только одновременно и при максимуме «положительно-приемлющей» интенции. Собственно, в этом сочувственном замещении моим «избытком видения» чужого «слепого пятна» и заключается весь смысл существования мировой художественной культуры, в связи с уникальной и, как доказывает Бахтин, необходимой возможностью признать мир, видимый глазами другого и окончательно оправдать свое бытие. Взятый с точки зрения реципиента текст как множественная многослойная система

³³ «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения». Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 171.

Константин Бафит

входящих друг в друга точек зрения на мир становится материалом и катализатором процесса внутренней рефлексии. Любая точка отсчета легитимна в своей нарративной потенции, имея право на онтологическую перспективу и возможность бытия. Достоевский почувствовал это еще в 1840-е гг., сформировав эффект зеркальной (амбивалентной) наррации в первом же своем романе «Бедные люди».³⁴ Затем последовательно развивал эту конструкцию в своих поздних произведениях, что и дало потом Бахтину основание назвать этот феномен не слишком удачным, но принятым в научных кругах термином «полифония». Полифония — это не только множество равных неслиянно-нераздельных голосов, но множество одновременно существующих сознаний, разных видений, равноправных в функции повествования. По нашему мнению, этот феномен коренится в множественности одновременно звучащих и принципиально различных языков творческой рукописи Достоевского.

Индексальное событие

Во время работы Достоевского над художественной формой, одновременно и в тесной взаимосвязи, шли три процесса, создавая основание для нарративного дискурса: обращение непосредственного зрительного образа и элемента внезапной «внутренней речи» в знак (мнемонические идеографические записи в черновиках), перевод изобразительно мотивированной идеограммы во фрактальную словесную ткань, перевод личного видения мира «от себя» в ситуацию видения «со стороны», т. е. формирование остранения как онтологического основания наррации. Повествование начинается с обретения этой новой точкой видения «своего голоса» и последующим поиском ценностной опоры в «другом», функционально определяясь свидетельством «другому» о своем бытии в мире. Рождение словесного знака из иконического приводит к образованию ткани наррации на уровне одного знака как атомарной репрезентации бытия. Т. е. фактически еще до того, как появляется какая-либо «история» или «интрига», акт

³⁴ Бафит К. А. Повествователь Достоевского: «зеркальная наррация» и апостольское свидетельство // Литературоведческий журнал. М., 2007. № 21. С. 75–87.

преобразования изобразительного знака в дискретную конвенциональную форму реально создает почву для наррации.

Тем самым фабула обращается в сюжет, меняя пространственное расположение и смысловую определенность фактов, которые располагаются в порядке, отличном от первоначальной последовательности. Фикциональный текст обретает форму знака, в котором означающим оказывается частная судьба литературного героя, а означаемым — судьба Мироздания. Нарратив оказывается способом реализации личного «я» с помощью свидетельствования о своем «окружении»: рассказываемая нарратором последовательность событий получает индексальное значение, указывая на ее совпадение со всей Мировой Историей. Поиск нового онтологического обоснования индивидуальной человеческой жизни (или нового подтверждения какой-либо ранее известной модели мироздания) становился путем интеграции «кругозора» и «окружения», автокоммуникации и коммуникации, наглядного образа и знака условного языка, нарождающегося нарративного дискурса и слова как ипостаси самотворящегося Логоса. Процессы первоначальной деструкции символа и конечного собирания его на новом уровне проходили в условиях напряженного поиска объективной интерпретации: эти процессы имели для Достоевского стратегическую конечную точку в осмысленном Самотворении всего Сущего. Поиск нарративной формы был частью нахождения своего места в Мировой Истории и попыткой обрести и передать бытийный опыт, который может представлять ценность для другого. Интеграция кругозора в его окружение и интеграция повествующей точки в повествуемое время и пространство шли здесь рука об руку, оказываясь двумя сторонами одного и того же процесса свидетельствования о жизни ее точки сознания.

Так в процессе автокоммуникации формируется явление, которое мы называем индексальным событием, событием свидетельствования о бытии индивидуальности, которое, в свою очередь, обозначает Бытие в максимуме его онтологического значения. Порождение повествовательной событийности-2 из фабульной событийности-1 происходит за счет обращения цельного иконического знака в индекс, при коренном преобразовании референции: окружение автора меняется на окружение нарратора, фактически «свое» становится «чужим»,

реальный мир обращается в условный по мере того, как условная точка зрения на мир обретает свое время и пространство, получает условную самостоятельность. В дискурсе Достоевского сюжетные события имели одно универсальное означающее — Историю Мироздания или *Провидение*, незыблемую «Книгу жизни», в которую записывается все, что происходит в продолжающемся Творении, где в качестве обязательного и призванного участника, в позитиве или негативе своего личного этического вклада, является человек. Заметим, что набор сакрализованных фактов, представленных в описании проповедей и действий Христа (Евангелие), был важен для Достоевского именно в качестве некоего образца того, что и как должен делать человек, соотнося свои мысли и поступки с их возможными последствиями для Мироздания.

Объективное и субъективное в нарративе меняются местами, выбор шкалы оценки и ракурса взгляда на личное «я» принципиально передается «другому». Авторство есть атрибут индивидуальности у Достоевского и может быть присуще практически любому персонажу, какие-либо существенные ограничения для этого отсутствуют. Сюжетное поведение любого персонажа или нарратора характеризуется равенством в отношении к диалогу между присущей субъекту системой ценностей и всеми возможными иными ценностными системами. Ценностные системы персонажей, оправданные их онтологическими связями, имеют у Достоевского единый знаменатель или универсальный референт, оформленный в виде единого логоцентрического Смысла всего Сущего. Этот корневой символ личной мифологии Достоевского оказывался началом и, на новом уровне, завершением того пути, который проделывало каждое конкретное впечатление его «внутренней речи» или идеографическая запись в его «записной тетради». Становится очевидно, что разнообразие и множественность языков в процессе автокоммуникации, свойственные творческому процессу Ф.М. Достоевского, напрямую связаны с философской и художественной продуктивностью писателя.³⁵ Равным образом переводы значений

³⁵ «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную

из одного формата в другой и интенсивные поиски интерпретанты в напряженном семиозисе страниц его «тетрадей» содержат ценную информацию о путях зарождения нарративных форматов его произведений.

Символическое индексальное событие в тексте Достоевского образуется из последовательности двух шагов: освобождения бытового события от его первичного означаемого, точнее — нейтрализации его смысла и возникновения нарративного голоса, об этих событиях («истории») и о своем отношении к ним свидетельствующего. Как мы видим, религиозно-философские поиски Достоевского не существуют отдельно и изолированно от его сюжетно-нарративной системы, но репрезентируют поиск точки повествования, адекватной универсальному референту писателя. Образование сюжетного события у Достоевского происходит не только с помощью формирования нарративной событийности-2,³⁶ но с помощью перевода фабульно-тематического материала в новый семантический контекст, которые можно условно обозначить как «Мировая История». Писатель создал модель, в которой бытовое событие, взятое, например, из газетного сообщения, становилось индексом, построенным на основе метонимии, символизировалось и связывалось с его универсальным референтом. Перемещение бытового события в иное семантическое поле, например, уголовного преступления, трактованного как событие Мировой Истории в «Преступлении и наказании», меняет его структуру: событие обретает сакрально-символический характер, становясь индексом для идеологического блока, имеющего значение для формирования искомого автором окружения персонажа.

Фактически в семиозисе творческого процесса Достоевского содержатся закономерности, которые ведут к пониманию основных свойств повествования в его произведениях. Особую роль в этом процессе играла «каллиграфия». Подобно тому, как живописец долго размешивает краски, ища нужный оттенок для одного-единственного мазка, Достоевский

синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения». Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 171.

³⁶ См. об этом: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 13–17.

подолгу писал имена разных исторических деятелей, в разных сочетаниях — Юлий Цезарь, Марк Аврелий и пр., модулируя свой автокоммуникационный процесс и ища нужный коннотирующий смысл. В записи этих символически-индексальных имен очевиден прафеномен наррации: налицо факт перевода единого образа-впечатления в дискретный условный знак, обретение им нового времени и пространства бытия, трактовка его с глубоко личной ценностно-определенной точкой зрения на него. С помощью символа, оформленного в каллиграфическую запись, Достоевский связывал фикциональное пространство своего произведения с сюжетом Мировой Истории и находил онтологическое обоснование для свидетельства нарратора о себе и о мире.

Можно сказать, что если, по Лотману, событие порождается персонажем, нарушающим границу семантического поля, то герой Достоевского актуализирует несовпадение его окружения и кругозора, драматизирует их расхождение, принципиально не соглашаясь с тем, что они должны быть различными и не вполне совпадают друг с другом. Это несовпадение, зафиксированное текстуально, и есть генератор событийности в произведениях Достоевского.³⁷ Отношение «окружение / кругозор» принимает здесь форму индекса индивидуальности, где первый член представляет собой означающее, второй — означаемое. Восприятие есть попытка ментального контакта с кругозорами других «я» (повествующих и повествуемых персонажей), однако в пределах фикционального дискурса мы имеем доступ исключительно и только к окружению персонажа или модели (текстуальному описанию) его окружения. Лишь затем, возвращая эту вторичную иконичность к ее первоначальному состоянию, трактуя эту информацию о наружности как описание внутреннего и сравнивая их с подобными языками окружений других героев, начинаем осознавать смысл и специфику репрезентируемой точки зрения на мир — его кругозор.

Другими словами, если в процессе формирования дискурса художник движется от мифо-символа кругозорного видения персонажа к формированию окружения как индекса

³⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 103.

репрезентируемой точки зрения на мир, то воспринимающий отталкивается от наружности героя и других форм его внешней выраженности, двигаясь к познанию его кругозора как специфического способа видения мира. Стратегической задачей становится перевод первичной иконичности образа-впечатления «внутренней речи» на вторичную иконичность художественного дискурса, не потеряв при этом исходную информацию. Реципиент проделывает обратное движение, от вторичной иконичности условного дискурса к первичному символу Сущего. В этом смысле текст Достоевского построен подобно Библии: любой отрывок и событие в любом его произведении разъясняет смысл другого отрывка и другого события.

Произведения Достоевского не только лежат рядом друг с другом как предметы, изготовленные одним мастером в разные времена, но структурно-семантически оказываются вложенными друг в друга по принципу «луковицы», являясь фактически разными индексальными системами, обладающими единым референтом, в котором собрана воедино вся финалистская интерпретация. Другими словами, экстенциональная семантика знака перестает доминировать, уступая свое место интенционалу как структурно организованному содержанию понятия. Интенционал всегда придает знаку онтологический оттенок, связывая его с бытийной проблематикой и вопросом об оправдании существования. Рождается дискурс, рассказ о некоем событии, ценностно интерпретированном с определенной точки зрения. Экфрасис оказывается признаком того способа, с помощью которого автор решает проблему перевода личного видения мира в ситуацию видения мира с «остраненной» точки зрения.

Изотопия текста Достоевского, обеспечивающая семантическую устойчивость интерпретанты, формировалась в том избыточном ансамбле семантических категорий, который обеспечивался форматом автокоммуникации и был реализован в виде идеографических систем «портрета», «готики» и «каллиграфии». Интерпретанта зарождалась на основе семантических взаимодействий между этими изотопиями, и совершенно не случайно, что этих языков оказалось больше трех — минимально возможного количества для возникновения интерпретанты. Семантической базой для генезиса художественной формы Достоевского оказывается интертекстуальное

отношение между двумя семиотическими объектами: окружающим конкретного автора набором языков, свойственных данной культуре, и набором словесно-идеографических языков, которые вырабатываются писателем в процессе творчества, основным содержанием которого является перевод событийности-1 в событийность-2 и, далее, формирование символической событийности-3 как индексальной событийности Творения. Референциальный и символический смыслы оказываются связанными, клише как ложная обыденность событийности-2 оказывается преодоленным с помощью обретения нового метафорического ресурса, генерируется новый смысл, что и является стратегической целью автора.

В этом многоуровневом процессе означивания особую роль играет зрительный образ как сема, освобожденная от причинно-следственных связей. В нем происходит первоначальная нейтрализация означаемого и обретение конкретно-иконическим образом первобытного состояния — состояния отключения (или игнорирования им) интерпретирующей его точки восприятия. Здесь интерпретатор оказывается в некоем стерильном состоянии, утверждая событие в его первоосновной бытийности, фабульное событие выступает как своего рода невоспринятое — неувиденное и неслышанное событие. И только затем, развернув знак от символа к эмблеме, подходя к нему как бы заново, писатель формирует очищенную от избыточной обусловленности и детерминированности точку зрения на него. Исходя из события как такового, взятого в контексте оправданного неким изначальным смыслом творящегося Провидения, вне политически ангажированных интерпретаций. Процесс этот шел одновременно по оси отбора — в выборе начальных условий комбинирования и по оси комбинирования — в нахождении между отобранными элементами новых предметно-смысловых связей. В возникающем индексальном событии заново устанавливаются правила внутритекстовой символизации, подчиняясь новому ракурсу видения события, новой онтологической позиции, где сюжет художественного текста соприкасается с сюжетом Мировой Истории.³⁸

³⁸ Мысль об авторской позиции вне события, будучи основой дальнейших рассуждений, позволила Бахтину сделать вывод: художник,

Знаковая система Достоевского...

Следы формирования этих первичных «индексальных событий» мы обнаруживаем и в завершенных текстах, и в идеографии Достоевского, которая в этом смысле есть не что иное, как след деструкции первичных знаков-образов, преобразованных в слово в творческой лаборатории писателя. Известно, что событие как таковое означает в пределах личной шкалы оценок субъекта, индивидуальная точка зрения на мир выявляет релевантность и смысловую суть того или иного факта. Любое явление действительности или фикционального мира релевантно лишь в пределах определенного видения и, возможно, будет при этом отсутствовать в другом, та или иная шкала оценок как тень следует за репрезентацией события. Идеографическая запись дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации, сохранив в незамутненном состоянии свое «внутреннее я», не отягощенное агрессией «чужого взгляда» и согретое положительно-приемлющим отношением. Первичный образ-впечатление вел писателя к символу, который легко отыскивался в мировой истории, порождая каллиграфические записи имен известных деятелей мировой истории: «Калигула», «Юлий Цезарь», «Нерон», «Григорий Великий» и т. п.³⁹

Символ, приложенный к реальной фактографии современности, извлекаемой писателем чаще всего из газетных статей, обращался в эмблему, обозначающую с помощью словесно-графических композиций. Попутно происходил поиск нужного синтаксиса дискурса и композиционных решений с помощью ритмико-мнемонических «готических» рисунков. Точка сознания героя как третьего лица («лицо идеи») получала свое выражение в виде «портретных рисунков», которые окружались записями-конспектами нарождавшегося нарративного дискурса: герой «оплотневался», пользуясь термином Бахтина.⁴⁰ Событийность продолжающегося Творения и степень связанности деятельности человека с ее кардинальными целями, с которой обычно начинал писатель, рассматривая

становясь «активным в форме» и занимая «позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности», получает возможность «извне объединять, оформлять и завершать событие», главное в этом процессе — «единство обывания». *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 64.*

³⁹ РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 6, л. 106.

⁴⁰ Там же, ед. хр. 11, л. 90.

Константин Бафит

судьбы так называемых «великих людей», формировалась в завершенной художественной форме индексальной событийности-3, указывавшей на необходимую причастность личной индивидуальной жизни к Мировой Истории. Таков маршрут «вековечного вопроса» в пространстве семиозиса творческой лаборатории Достоевского.

Последовательность смены этапов работы писателя, проявленная в характерном для него способе заполнения страниц своих черновиков, оказывается следующей: 1) идеографические знаки, связанные со зрительными впечатлениями и соотношенные с референтом на основании формального сходства, оказывают роль катализатора автокоммуникативных процессов, играя роль «сада камней», одновременно делая процесс перевода более протяженным, давая тем самым большую свободу выбора, 2) за счет серии многоканальных переводов идеограмм на язык слова формируется художественное время и создается основа фабульной событийности произведения, 3) формируется нарративный дискурс, повествовательное событие-2, появляется пространство «окружения», описанное с точки зрения нарратора, 4) событие становится «событием», рассказанная история (интрига) указывает на всю Мировую Историю и Бытие как событие; появляется построенное метонимическим образом индексальное событие-3, в котором описанное с определенной точки зрения частное происшествие индивидуальной жизни обозначает целое Универсума. Этот уровень событийности-3 как свидетельство личного бытия и, одновременно, факта наличия Бытия в целом является основой стратегии Достоевского, определяя формирование его специфического художественно-философского дискурса.

Сергей Дауговитш

ФЛОРИСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ДОСТОЕВСКОГО
(к описанию знаковых систем
в тексте романа «Бедные люди»)

В письме от «Июня 27» Варенька, среди прочего, жалуется Макару Алексеевичу на свое расстроенное здоровье и «бывающие» у нее, как ей кажется, предсмертные «сны»: «...я так слаба; вот и сегодня, когда вставала утром с постели, мне дурно сделалось, <...> чувствую <...>, что скоро умру» (1, 55¹).

На следующий же день, отвечая Варваре Алексеевне, «верный друг» Дежушкин стыдит и утешает свою «ненаглядную ясочку»:

«Вы не больны, душечка, вовсе не больны; вы цветете, право цветете; бледненьки немножко, а все-таки цветете».

И, не поспев еще раскрыть «Повести Белкина», присланные ему в обмен на негодные книжонки в ратазиевском вкусе, Макар тут же заступает за «пустяки» своего «друга»:

«Не соглашаюсь я с вами и никак не могу согласиться. Писано цвеисто, <...> очень хорошо!» (1, 55–56).

Цветению,² положенному Вареньке в ее брачном возрасте, бесплодная жизнь чиновника для письма может уподобляться лишь *цветением слога* — пусть в слове «самом пустом» и даже «подлом», но вышедшем из-под будящего сочинительские амбиции «бойкого пера» Ратазиева.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее ссылки в тексте с указанием тома и страниц.

² Здесь и далее везде графические акценты мои. — С. Д.

«Прелесть такая, — восторгается Макар, — цветы, просто цветы; со всякой страницы букет вяжи!» (1, 51).

Завидуя таланту Варвары Алексеевны в «одном простом листике» дать описание «природы» и «разных картин сельских» (1, 46), получая от нее замечания на свой «слог чрезвычайно неровный» (1, 70), предваряя послания к ней сочинением «писем черновых», наконец, перечитав за один присест «все» ее письма (1, 79), Девушкин к началу осени вынашивает-таки («ни из какой книжки не выписывая») подобие новейшего цветослова — пестрый *букет* «образцов» собственного «хорошего слогу».

Превратив условно-романическую переписку в *роман с собственным письмом*, Макар Алексеевич с гордостью предъявляет «голубчику Вареньке» всё то, что смогло вместить послание о сугубо новых и именно «сегодня» («Сентября 5») испытанных адресантом «впечатлениях»: *очерк* в духе подделок под городские повести Гоголя; *физиологию à la* Григорович (с понравившейся Девушкину «подсказкой» Достоевского — «звякнувшей монеткой»); *иносказание*, обнаруживающее под «сапожной» метафорой людской разобщенности «вольномыслие» самого сочинителя, и, вдобавок, — трогательный *рассказ* о ласке и покровительстве «человеку без должности» — «бедному» соседу Девушкина — Горшкову (1, 85–91).

С изящным цветословием и поэтической ботаникой молодой Достоевский был знаком не только по сочинениям Н. М. Карамзина,³ стихотворному «селаду» Д. П. Ознобишина или «толкованию» значений цветов Офелией (в переводе «Гамлета» Н. А. Полевым), но, вероятно, и по трудам известного московского натуралиста-шеллингианца, профессора, издателя и поэта М. А. Максимовича.⁴

В популярной книге ученого мужа — «Размышления о Природе» (см. главы «О цветке» и «О степенях жизни в земном мире») — эмблематическая обоюдозначность

³ Ср.: Жиякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск, 1989. С. 252–253.

⁴ Не случайно в письме к Ф. Н. Бергу от 12 июля 1861 г. Достоевский, сочувственно говоря о В. Ф. Одоевском — авторе статьи «Что крестьянин Наум твердил своим детям, наставляя их на добро», называет это сочинение «Книгой Наума» (28², 18, 373). Ср.: Максимович М. Книга Наума о великом Божьем мире. М., 1833.

«цветения» и «любви» выводится из идеи универсальной соприродности и сродства «жизни цветка» самоосознанному бытию человека.

«Тайна <цветка>, — повествует Максимович, — есть любовь. Период цветения для растения есть та пора жизни, когда оно готово жертвовать бытием своим для других ему подобных существ, когда оно устремляет к сей цели все силы свои, собирающиеся в цветке. И никогда жизнь растения не бывает так деятельна, пламенна и роскошна, как здесь, где достигает она высшей степени своего развития, образования и совершенства. Цветение есть брачное торжество жизни растения; а цветок есть тот чертог, где торжествуется любовь его <...>

Юная дева примечает движения прекрасной Царевны <Флоры>, думает разгадать сердцем ее сновидения, и видя в цветах ее, как в зеркале, собственные мечты и чувства, выражает их языком цветов. Мыслящий цветок Природы, она узнает в лилии — чистоту свою, в розе — красоту и любовь, в незабудке находит воспоминание и называет среброцветом свою цветущую младость.

В шиповничке — душа моя:
Любовь — цветы; тоска — шипы,
Роса на них — из слез моих.

Поэт видит в цветах живое изображение красоты и нигде не находит красок лучше розы и лилии, чтоб изобразить белорумяный цвет любви или мечты своей. По красоте цветы близкая родня Поэзии. Поэзия, одушевляясь ими, всегда любила одушевлять их».⁵

Еще за два с половиной месяца до возникновения мысли «вдруг» сделаться «пиитой»-стихотворцем и «сочинителем литературы» Макар обильно насыщает свои письма к Вареньке разными поэтическими «придумочками»: «амурами да экивоками», «затейливыми мыслями» и «нежными мечтаниями <...> в розовом цвете», рассказами о бывших и воображаемых «ощущениях», наконец, — о замысле «премилой» зрительной переписки — окно в окно — («и писем не нужно!») посредством условленных положений «уголочка занавески» (1, 13, 14, 19).

Прочитываются и воспринимаются все эти «благоухания» далеко не в унисон ожиданиям Девушкина. Их оценка Варенькой

⁵ Максимович М. Размышления о Природе. М.: Унив. типогр., 1833. С. 45–46, 72–73.

по тону сопоставима едва ли не с *лермонтовской*⁶ или даже с перепетой на прозаический лад *некрасовской* бестрепетностью:

«Сегодня уж я нарочно угол загну. <...> Сегодня и тоска, и скучно, и грустно!» (1, 18, 19).

Из первого же («Апреля 8») письма к «бесценной» Варваре Алексеевне явствует, как сильно «сердчишку» Макара «хотелось», чтобы загнутый уголок занавески был «прицеплен к горшку с бальзамином». «Бальзаминчиками» же («парочкой горшков») — но еще вкупе с «геранькой» и угодливым предложением «резеды» («А вы, может быть, и резеду любите? Так и резеда есть, вы напишите») — сюжет цветистого («чуть не на двух листах») послания к «пташке весенней» и завершается (1, 13, 14, 17).

Варенька, обучавшаяся в пансионе, «содержательницу» которого мало заботила «нравственность» воспитанниц, не могла не знать хотя бы азов потайного языка *влюбленных*, безусловно находившего также особое *сводническое применение* и в обиходе не менее памятного для чувствительной девушки дома Анны Феодоровны, «поминутно» говорившей, что у нее здесь... «не модный магазин» (1, 29, 30–31).

Во всяком случае, риторические уподобления себя самой цветку (на манер поэтики тургеневского стихотворения «Цветок»⁷) явно не были уже внове для «мечтательной» пятнадцатилетней юницы. «И когда сердцу становится тяжело, больно, томительно, грустно, — пишет Варенька, — тогда воспоминания свежат и живут его, как капли росы в влажный вечер, после жаркого дня, свежат и живут бедный, чахлый цветок, сгоревший от зноя дневного» (1, 39). Позднее — это еще и весьма уместное в «воспоминании о золотом детстве» сравнение: «утром встанешь свежа, как цветочек» (1, 84).

Последовательность флористических намеков, выстроенная Девушкиным в письме к понятливой «упрямице» (1, 13), могла бы быть прочтена ею вполне связно и даже *романически*:

1) «Предусмотрительность» ~ (*бальзамин*);

2) Обоюдная/удвоенная «предусмотрительность» ~ (*папа бальзаминов*);

⁶ Ветловская В. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988. С. 178–179.

⁷ Ср. известный эпиграф к сюжету «Белых ночей», являющийся травестийным переосмыслением заключительных строк этого стихотворения.

3) Путаница чувств и переживаний: «уважение»; «изнеможение» / «слабость»; «своенравие» / «причуды» ~ (*гераний*);

4) Грустный, но все ж отрадный для героев романа исход: «счастье кратковременное» ~ (*резеда*).⁸

Варенька отвечает без промедления, впрочем — не в толк и не в лад:

«И зачем мне эти горшки? Ну, бальзаминчики еще ничего, а герань-ка зачем? Одно словечко стоит неосторожно сказать, как например об этой герани, уж вы тотчас и купите; ведь верно, дорого?» (1, 17–18).

Сняв сразу же взятым будничным слогом весь эмблематизм игривого Макарова послания, она искренне радуется «хорошенькой гераньке», прелестным «пунсовым» цветам, ставит подарок «посредине окна» «на самом видном месте» и решает довершить устройство «рая в комнате» еще и скамейкой с цветами, покупка которых откладывается до поры, когда удастся «разбогатеть» (1, 17–18).

Колоратив «пунцовые» может служить синонимом для именования «розовых» и «алых» соцветий реальной герани. Но в системе эмблематических значений «цветов и растений» *пунцовыми* могут быть или *маргаритки луговые*, свитые в венок («ни да ни нет» = «я о том подумая»), или гвоздики (для выражения «ужаса»).

Настоящим, не условно-символическим ужасом веет от письма Вареньки, на самом деле простудившейся и серьезно болевающей. Буквальное (бытовое) содержание этого краткого и отчаянного послания оказывается еще и непреднамеренно язвительной *прозаической пародией* на весь типологический ряд стихотворных сюжетов о *погубленном цветке*:

«Анна Феодоровна говорит, что я по глупости моей своего счастья удержать не умела, что она сама меня на счастье наводила, что она ни в чем остальном не виновата и что я сама за честь свою не умела, а может быть, и не хотела вступиться. <...> Она говорит, что господин Быков прав совершенно и что не на всякой же жениться, которая... да что писать!» (1, 25).

⁸ Толкования флористической символики и эмблематики даются по популярным в России первой половины XIX столетия изданиям: *Максимович-Амбодик Нестор*. Избранные Эмблемы и Символы. СПб., 1811; *Язык цветов*, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений. СПб., 1849.

За время, отнятое у «романа» долгой и тяжелой болезнью Вареньки, идея «предусмотрительности» овладевает не только сознанием опасавшегося сплетен Макара, но парадоксальным образом *подхватывается* и самим Достоевским, явно *воздерживающимся от опубликования* новых писем мучимой «бессонницей» и «ужасно скучающей» героини.

Лишь из постскриптума к ответному («Мая 20») письму Девушкина (решившего урезонить пришедшую в себя и нетерпеливо «блажащую» от скуки «маточку») *читатель* «Бедных людей» узнает о развитии небезопасной темы *встреч*:

«...да как же мне ходить к вам так часто <...>, как? я вас спрашиваю. Разве темнотою ночью пользуясь; да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое. <...> Так вот вы скрепите сердечко, маточка, да переждите до выздоровления; а мы потом уж так, вне дома, где-нибудь рандеву дадим» (1, 26).

Меры предосторожности, своевременно принятые Макаром Алексеевичем, распространяются теперь и на самую возможность эмблематического прочтения Варенькой (или кем-нибудь еще) тех мест в его письме, где говорится о посылке «винограду» и «розанов».

Многозначный символизм *винограда* (Вакх и его дела/упование/восторг/любовь взаимная/изобилие/обетованная земля) изначально и сознательно нейтрализуется целым каскадом оговорок и пояснений сугубо прикладного свойства:

«Посылаю вам винограду немного, душечка; для выздоравливающей это, говорят, хорошо, да и доктор рекомендует для утоления жажды, так только единственно для жажды».

Розы (красота/нежность, юность, свежесть девы/прелести/любовь чувственная) намеренно доставляются Варваре Алексеевне *во исполнение ее желания*, а не по инициативе «неизменного друга», сосредоточенного на предмете куда более прозаичном:

«Вам розанчиков намеренно захотелось, маточка; так вот я вам их теперь посылаю. Есть ли у вас аппетит, душечка? — вот что главное» (1, 25).

Нельзя не заметить, что Девушкин и свое собственное пристрастие ко всему поэтически-игривому предусмотрительно приписывает вкусу Вареньки с тем, чтобы дружески пожурить ее за нелюбовь к «высокому слогу»:

«Вы у меня на этот счет привередница; трудно угодить на ваш вкус, уж я вас знаю <...> вам, верно, всё стихотворство надобно,

воздыханий, амуров, — ну, и стихов достану, всего достану <...> есть тетрадка одна переписанная» (1, 25).

В ответ — «за всю любовь», «хлопоты и старания» — Варвара Алексеевна посылает Девушкину «на скуку» найденную в комодике свою старую «тетрадь» (1, 26).

По мере рассогласования событийной и эпистолярной логики в сюжете «Бедных людей» всё более обнаруживается тенденция к субстанциальному снижению флористического символизма. И без того неявное «общение» героев посредством языка цветов сменяется прозаичным влечением к более осязаемому языку *прихотей городского быта*.

Извещая «милостивого государя» Макара Алексеевича о посылке ему гоголевской «повести», Варенька заранее восхищается «жилеткой», которую она «кроит» для своего «друга»: «прелесть какая материя, — желтенькая с цветочками» (1, 60). Это нечаянное и вполне невинное сближение «жилетки» с «Шинелью» предзнаменует близкий конец *слога*, так долго и упорно пестуемого *литературной гордыней* Девушкина.

Позднее — в «шумной» и «богатой улице» Гороховой, освещаемой светом газовых фонарей, — любопытство впечатлительного Макара сосредоточивается на «красе» «богатых магазинов»: «... всё так и блестит и горит, материя, цветы под стеклами, разные шляпки с лентами» (1, 85).

И, наконец, *alter ego* героя — буквы, *слагающиеся в некое подобие литературы*, — в одночасье напрочь отменяются «вышитыми буквами», а высокий символизм флористических метафор оказывается сниженным до декорирующих пелерину «листочков», шьющихся «возвышенно» (1, 103).

По существу во флористическом дискурсе Достоевского «язык цветов» не находит адекватного «прямого прочтения». Он вплетен в бесконечный процесс трансформации словесно намеченного, символически гадательного и тем самым всегда заново открываемого смыслового горизонта.

Автор лишь инициирует, пробуждает читательскую семиокомпетенцию, чтобы увести ее из сферы *употребления готовых знаков* к единственно значимой *полной свободе интуитивного подразумевания*.

Например, читатель, как и сам «маленький герой» одноименной повести Достоевского, избавлен от банальной необходимости знать текст любовного письма, отданного *m-me M** ее

тайным обожателем вместе с прощальным — «крепким и долгим» — поцелуем.

И только ловко сокрытое в букете, назначенном спасти честь мадонноликой красавицы, письмо это, став на малое время *подобием послания цветочного*, оживает для эмотивно адекватного, но уже нового (*физиономического*) прочтения и уразумения: «...по разгоревшимся ее щекам, по сверкавшему, слезящемуся взгляду, по светлому лицу, в котором каждая черточка трепетала от радостного ощущения, я догадался, что счастье было в этом письме и что развеяна как дым вся тоска ее» (2, 290, 293, 294).

В противоположность детскому — «простому», «бедному», живому букету *любви*, в котором каждый из собранных с «веселым биением сердца» цветков точно и внятно поименован (2, 293), — «небольшой, но дорогой букет» Версилова состоит из «красивых» и *не имеющих названия «свежих цветов»*, купленных Соне на ее «рождение», совпавшее с днем погребения Макара Ивановича.

Предметной «аллегорией» отношений в «случайном семействе» букет становится еще в речи Версилова:

«...как я его донес — не понимаю. Мне раза три дорогой хотелось бросить его на снег и растоптать ногой. <...> А хотелось потому, что слишком красив. Что красивее цветка на свете из предметов?» (13, 408).

Опредмеченность понятий/хотений и ресимволизируется физическим «раскалыванием»/«разбиванием» как родового «наследия» покойного (13, 408—409), так, в сущности, и заключенной в самом имени *Макарий/Макаф* эмблематы *счастья-блаженства*.

Весьма неожиданной ресимволизации подвергается также и «прелестная материя» «желтенького» тона с «цветочками», идущая на новенькую жилетку для обносившегося Макара Алексеевича. И происходит это в тексте окончательной редакции «Преступления и наказания».

В отличие от ранних вариантов сюжета, где несчастный убийца (еще «Вася»), заболевающий страхом публичного разоблачения,⁹ слышит живое обсуждение обстоятельств гибели

⁹ Ср. с письмом Девушкина о «Шинели»: «Да тут и на улицу нельзя показаться будет; ведь тут это всё так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь» (1, 63).

Лизаветы и на вопрос Разумихина — «Спишь?» — «молча отворачивается к стене» (7, 71–72), Родион Раскольников, глядя на стену, *рассматривает* грязные «желтые» обои «с белыми цветочками», *выбирает* «один неуклюжий белый цветок, с какими-то коричневыми черточками», чтобы определить, «сколько в нем листиков, какие на листиках зазубринки и сколько черточек?» (6, 105).

Этот аскетический *интеллектуализм* виденья, не покидающий ум героя даже и на грани телесного онемения, сюжетно *бифункционален*. Обнаруживая в Родионе Романовиче аналитическую изощренность, вполне достойную Адольфа-Теодора Броньяра — автора известной «Истории ископаемых растений», он, помимо этого, дает читателю понять, до какой степени «углубившийся в себя» «молодой человек» (6, 5) был и остается далеким от сокровища во внутренней форме его имени живого символа *розы*.¹⁰

Совсем иной знаковый ряд образуют цветы, «представляющиеся» «впавшему в полудремоту» гедонисту Свидригайлову, путем «совершенного сознания» и «анализа» вполне приблизившемуся к «утолению» последнего в его жизни «наслаждения» — удовольствия окончить земной путь «самоубийством» (6, 391; 7, 158).¹¹

Чрезмерность и материальная оплотненность «встающих» в полусне Аркадия Ивановича «одна за другою» флористических «грез» (со всем их изобилием и роскошью почти

¹⁰ «Словарная» укорененность такой этимологии (ср.: Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М., 1966. С. 189) расширяется и преобразуется *тематизацией обозначений Девы Марии / Мадонны / Богородицы*, чего нельзя не заметить уже в переводе Достоевским «Евгении Гранде» (см.: Nakeeb D. G. The earliest Dostoevsky: style and meaning in his translation of «Eugenie Grandet». Columbia Univ., 1972. P. 156–157).

¹¹ Тема «осуществления» «наслаждений» — и «в мечтах» и «в деле» — была отчетливо вычленена и стилистически маркирована Достоевским еще в 1847 г. В фельетоне «Петербургская летопись» за 15 июня говорится: «Мы всегда разомнем, истерзаем цветок, чтоб сильнее почувствовать его запах, и ропщем потом, когда вместо аромата достается нам один чад. А между тем трудно сказать, что бы случилось с нами, если б не выдавались нам <...> несколько дней в целый год и не утоляли разнообразием явлений природы нашу <...> ненасытимую жажду непосредственной, естественной жизни» (18, 30). Ср. первый и отличительный признак натуры Свидригайлова: «непомерная и ненасытимая жажда наслаждений» (7, 158).

физически осязаемой детализации: «душистые клумбы цветов»; «гряды роз»; «цветы в китайских банках»; «тучные нарциссы»; «попы, усыпанные накошенной травой»; «белые атлас, гроденапль, густой рюш, тюлевое платье», «венки из роз») ¹² носит сугубо *индексальный* характер.

Непреодолимая в Свидригайлове ни «артистической утонченностью», ни образованностью, ни «покаянием» и добродетелью, ни «страшным постом и молитвой», ни даже нищенским «прошением милостыни» *фактическая смежность* «телосложения» с нарциссизмом «страстных и бурных порывов» (7, 158) *не изобличает* характер или этос героя (говорящего «с настоящим восторженным пламенем» о Дуне, которую «собирается насиловать» и, вместе, «растоптать всю эту божественную чистоту ногами»), но лишь совпадает с *pota bene* Достоевского — «Зверь. Тигр» (7, 160, 164) — констатацией, прямым *указанием*, *аналогией*, не требующими метафорических пояснений. ¹³

В дискурсивной практике Достоевского неизменно важную роль играет также десимволизация «литературности» и самих «литераторов», происходящая вместе с переменной/утратой *адресата* — соучастника жанровой конвенции или хотя бы условленного «предмета изображения».

Почти уже нашедший свой слог (и едва ли не в большей степени озабоченный *литературно-приключенческими* способами доставки созданных им «дружеских посланий») Макар Деушкин нечаянно обнаруживает, что Варвара Алексеевна на одно его «письмецо» уже «начала было ниточки наматывать», а вскоре и совсем «безвозвратно» покинет «эпистолярный» роман ради «степной» истории о том, как «господин Быков» отдал предпочтение бедной сироте, не связав себя узами брака с «московской купчихой» (1, 105, 107–108).

¹² Одним из вероятных литературных источников этого почти экзотического описания могли быть стихотворные сочинения Д.П. Ознобишина: «Троицын день» и «Селам, или Язык цветов», опубликованные в 1830 г.

¹³ Ср. условность зоометафорической стилистики Макара Деушкина, пристыженного Варенькой за пьянство и в покаянном ответном письме говорящего о себе: «Маточка моя, я не зол и не жестокосерден; а для того чтобы растерзать сердечко ваше, голубка моя, нужно быть не более, не менее как кровожадным тигром, ну, а у меня сердце овечье, и я, как и вам известно, не имею позыва к кровожадности...» (1, 81–82).

Пошлым фарсом схожая творческая коллизия оборачивается для маститого и увенчанного литератора Кармазинова, приглашенного «занять собою публику» строками, «которые до того выпеваются из сердца, что и сказать нельзя» (10, 365).

В пародийном пересказе повествователя-хроникера воспроизводится репертуар уже не принимаемых молодой частью аудитории понятий, образов и имен:

«Тут опять за клубился туман, явился Гофман, просвистала из Шопена русалка, и вдруг из тумана, в лавровом венке, над кровлями Рима появился Анк Марций» (10, 367). <...> «— Вы вовсе никогда не видали Анк Марция, это всё слог, — раздался вдруг один раздраженный, даже как бы наболевший голос»» (10, 368).

И лишь по требованию нескольких «восторженных дамских голосов» «из первого ряда» Кармазинов читает «шесть заключительных строк», в которых эффектно отказывается писать «для отечества, для потомства» и «для лавровых венков» (10, 369).

Но, чтобы все-таки не терять литературного лица и не выглядеть ретроградом, уязвленный двусмысленностью оказанного ему приема Кармазинов идет на риск *переозначения* традиционного *символа славы*:

«Вызывали Кармазинова. Несколько дам, имея во главе Юлию Михайловну и предводительшу, столпились у эстрады. В руках Юлии Михайловны явился роскошный лавровый венок, на белой бархатной подушке, в другом венке из живых роз.¹⁴

— Лавры! — произнес Кармазинов с тонкою и несколько язвительною усмешкой. — Я, конечно, тронут и принимаю этот заготовленный заранее, но еще не успевший увянуть венок с живым чувством; но уверяю вас, mesdames, я настолько вдруг сделался реалистом, что считаю в наш век лавры гораздо уместнее в руках искусного повара, чем в моих...

<...> Из многих рядов повскачили, чтобы видеть церемонию с лавровым венком» (10, 369—370).

¹⁴ Двусмысленность этой эмблематической композиции состоит в ее сходстве с атрибутикой похоронной процессии, где обязательные лавровые венки (но гораздо большего размера) принято было оттенять белыми цветами (преимущественно имморталями, означающими «постоянство»). На подушках же и декоративных гирляндах могли располагаться знаки достоинств и заслуг усопшего. Ср., например, отчет о похоронах самого автора «Бесов»: Федор Михайлович Достоевский. Биография. — Его сочинения. — Последние минуты его жизни. — Проводы тела, похороны его и оvationи русского общества. [Б.м.], 1881. С. 30—34, 49—50.

Однако действительно реальным претендентом на *Laurus Nobilis* литературного бессмертия в тексте «Бесов» оказывается еще молодой, весьма общительный, вездесущий, стилистически чуткий и даже временами покушающийся на авторство Достоевского *хроникер*, нарративная функция которого далеко не исчерпывается ролью «конфидента» как важнейших, так и эпизодических лиц романа. Это — Антон Лаврентьевич Г-в.¹⁵

Сложнейшая *речевая партия хроникера*, фактуально и эмотивно соединяющего и хранящего в личном рассказе о событиях также и отношение к ним самих непосредственных участников, формирует вертикальный контекст романа, в котором рассогласованность побуждений, слов и поступков героев становится признаком концептуальной целостности замысла, реализуемого *автором*.

Так, например, «артиллерийский капитан, <...> красивой и безукоризненно порядочной наружности», избранный Лизаветой Николаевной в «кавалеры» и игриво аттестуемый ею перед Степаном Трофимовичем как «самый лучший и самый верный человек на всем земном шаре», *научает свою спутницу* тому, чем следует одарить «несчастливого» Верховенского:

«— Вот вам букет; сейчас ездила к madame Шевалье, у ней всю зиму для именинниц букеты будут. <...> Я хотела было пирог вместо букета, но Маврикий Николаевич уверяет, что это не в русском духе» (10, 87–88).

Нелепость и ложная адресация эфемерного подарка как нельзя лучше передают подлинный дух русского бесовства.

Парадоксальным соответствием не соответствующих друг другу средств означения становится и сцена воскресной обедни с участием Марьи Тимофеевны и Варвары Петровны.

Сопровождаемая насмешками, «с совершенно открытою головой, с волосами, подвязанными в крошечный узелок на затылке, в которые с правого боку воткнута была одна только искусственная роза, из таких, которыми украшают вербных херувимов», Лебядкина, «войдя во храм»,¹⁶ незаметно протискивается «вперед» (10, 122).

¹⁵ Прямые ассоциации с Аполлоном — покровителем мусических искусств и «лауреатов» — здесь, как и в «языке цветов», отсутствуют. («Селам» женствен и «канонизирует» лавр-Дафну. Лавровое дерево с белыми цветами говорит о «нерешимости в любви», с розовыми же — о «красоте и приятности».)

¹⁶ Тема «введения во храм», как известно, исключительно важна даже и в биографическом тексте Достоевского. 22 декабря 1849 г. на Семеновском

По окончании проповеди «у самого выхода» Варвара Петровна видит это «странное, необыкновенное существо» «с бумажной розой на голове» и после краткого разговора с «несчастной» подает «незнакомке» вынутую из своего «перламутрового портмоне» «десятирублевую бумажку». Прихваченную «пальцами левой руки за уголок» купюру эту, как замечает рассказчик, «свивало ветром» (10, 123–124).

Оба символа — «флористический» и «денежный» — обнаруживают в сюжете романа потенциальные признаки взаимозначности, достаточно чутко регистрируемые хроникером, но в смысловой перспективе предопределяемые авторскими интенциями, играющими решающую роль в становлении всего рекомбинаторного дискурса Достоевского.

На *колеф бумажной розы* указывает не названный рассказчиком, но известный *цвет* «красненькой» ассигнации, а сама «свиваемая» ветром новенькая бумажка *повторяет форму лепестка* царицы цветов, *феминисцентно* связующей раскрашенную «белилами» и «румянами» «Марию Неизвестную» с известными и глубоко чтимыми в народе *образами* Богородицы и Ее *распятого* на кресте Сына.¹⁷

плацу автор «Нечки Незвановой» «был во второй очереди», когда троих его товарищей по несчастью уже отвели «к столбу» (28₁, 161), и, стоя на эшафоте, видел «единственную доминирующую над плацем Введенскую церковь, которая во время ожидания казни находилась у него справа за спиной» (указано Б. Н. Тихомировым в письме ко мне от 13 мая 2003 г.). В этой же самой церкви 1 сентября 1871 г. Федор Михайлович крестил сына Федора (29₁, 220, 481–482).

¹⁷ Ср. альтернативное объяснение «красного» цвета бумажной розы как «языческого», «венерианского» символа, необходимого Достоевскому для обрисовки идолопоклоннического отношения «хромоножки» к «ее князю и соколу». См.: Ермилова Г. Г. Событие падения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // http://www.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/coll/ontolog1/05_ermil.htm.

Татьяна Касаткина

ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК КЛЮЧ К АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Камни в романе «Братья Карамазовы»

Художественное произведение воздействует на читателя не только и не столько опосредованно (через *понимание*), но и, главным образом, непосредственно — создавая *настроение*, т.е. буквально *настраивая* и *перестраивая* человека, создавая в нем определенное состояние духа и души, акцентируя или элиминируя те или иные ценностные ориентиры, побуждая его к тому или иному поведению, к тем или иным поступкам. Такая настройка осуществляется в большой степени — *минуя понимание*. Главным инструментом настройки, которым пользуется художественное произведение, является ритм. Нас сейчас будет интересовать тот ритм, который создается в художественном тексте повторяющимися словами-концептами. Текст по-латыни, как все помнят, означает «ткань, сплетение». Авторское слово-концепт проскальзывает, ныряет и выныривает, сквозь нити этой ткани, словно уток,¹ протягивая за собою нить собственного смысла, которую каждым нырком переплетает с нитями иных смыслов, создавая некоторый узор — поскольку нити не просто переплетаются все со всеми, создавая сплошную контекстуальность

¹ Описание методологии такого внезапного появления часто «лишнего», неожиданного для линейного текста слова Достоевский вкладывает в уста госпожи Хохлаковой: «... а главное, эти фразы и словечки, самые неожиданные эти словечки, так что никак не ожидаешь, а вдруг оно и выскочит». *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 194. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

(термин В.С. Непомнящего), но сближаются с некоторыми нитями особенно, создавая сопряжения смыслов, создавая единое концептуальное ядро, которое может актуализироваться в читающем любым из тех слов-концептов, из сочетания, из пересечения и сплетения нитей которых это ядро складывается.

Прослеживание таких нитей и их переплетений по всему тексту дает возможность практически математической точности понимания того смысла, который закладывается в текст автором и который транслируется текстом путем ритмических повторений слов-концептов непосредственно в подсознание воспринимающего. Но подсознание для такого восприятия смысла мимо сознания должно обладать целым рядом базовых концептов, которые и собирается актуализировать, возбудить автор. Т.е. подсознание должно обладать способностью войти в резонанс с текстом, с заложенным в нем ритмом. Именно поэтому такое значение для способности восприятия художественных текстов данной культуры приобретает базовый текст данной культуры. При отсутствии знакомства с ним подсознанию нечем ответить на ритмические волны текста, ритм вообще не воспринимается читающим, нить, которую тянет за собой уток, не существует для такого читающего, он видит только появления утка на поверхности текста и воспринимает эти появления вне всякой связи друг с другом. Очевидно, что в этом случае перед читающим нет именно текста — *ткани, переплетения*, он воспринимает лишь линейную последовательность слов, т.е. событийный ряд, разброс деталей и напрямую высказанные смыслы. Впрямую же высказанные смыслы в творчестве Достоевского, как известно, никогда не принадлежат автору. Автор говорит всегда нечто более *богатое*, чем любой (самый «хороший» и «правильный») смысл, высказанный впрямую.

Рассмотрим одну из нитей текста романа «Братья Карамазовы», вытягиваемую словом-концептом «камень». Слово «камень» появляется в тексте сразу и с самого начала «не своим лицом» — оно появляется как человеческое имя или отчество: Петр Александрович Миусов (14, 10), Ефим Петрович Поленов (14, 14), Петр Фомич Калганов (14, 32). Т.е. с самого начала Достоевский в своем произведении актуализирует

главное и богатейшее евангельское значение: камень — человек. Я приведу ключевые для этого значения евангельские цитаты: первая, наиболее очевидная в данном случае: «...ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16:18); вторая цитата, фиксирующая значение обратимости камня и человека, производимости человека от камня: «...Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф. 3:9); третья цитата, констатирующая идентичность камня и Бога, камня и человека, свидетельствующая о том, что человек — камень, строительный материал иного, высшего слоя реальности: «Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный...» (1 Пет. 2:4–5) — здесь нам дано также противоположение: *Камень — камни*, чрезвычайно важное для всей структуры «Братьев Карамазовых», пожалуй, можно вообще сказать, что это — базовая цитата для всей совокупности значений слова «камень» и подключенных к нему слов в романе Достоевского; и наконец, четвертая цитата, определяющая камень как новую сущность, сердцевину человека: «...побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2:17).

Второе появление слова «камень» в романе происходит в словосочетании «могильные камни» (14, 33). Могильные камни Евангелия — это камни Лазаря и Иисуса. Мертвое на пути к живому. Косное и твердое на пути к пространству последнего жилища и месту воскресения. Скрывающее — но и одновременно представляющее то, что внутри: к могильному *камню* мы приходим, чтобы побыть с ушедшим *человеком*.

С этого момента слово «могила» со своими производными вовлекается в концептуальное ядро слова «камень» и актуализирует его при своем появлении. Посредством этого слова к концептуальному ядру слова «камень» привлекается Иван Карамазов (Митя скажет о нем: «...Иван — могила», а Алеша переспросит: «...Иван — могила?» (14, 101), чтобы мы этого момента как-нибудь не пропустили; причем Митя имеет в виду именно закрытость Ивана, невозможность извлечения того, что «завалено в нем камнем»). Интересно, что Федор

Павлович тоже вовлекается в область действия концепта «камень», но посредством приложения к нему в качестве эпитета варианта имени «Петр»: Митя называет его «пьеро» (14, 78; 15, 99). И вместе со всеми, кто носит это имя в романе, он будет выступать как «камень преткновения», причина падения окружающих. (В тексте есть даже пародийное падение от Петра-камня: Хохлакова изгоняет ухаживающего за ней Ракитина из-за его столкновения с Петром Ильичем Перхотиным.)

Именно в таком виде — как причину падения тех, кто рядом, — выводит сам Федор Павлович Петра Александровича Миусова, и это следующее акцентированное в тексте место, связанное с концептом камня:

«Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где и я находился, четвертого года это дело было. Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я воротился домой с потрясенною верой и с тех пор всё более и более сотрясаясь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной!» (14, 42).

Здесь два важных момента: потрясенный *в вере* человек становится, «все более и более сотрясаясь», образом землетрясения, разверзания недр земных и падения (а вернее — летания) камней — этот первично здесь заложенный образ будет чрезвычайно важен в дальнейшем течении текста. Второе — упоминание «великого падения» на этом фоне практически однозначно отсылает в области базового текста к падению денницы (Ис. 14:11–15). Этот базовый текст будет задействован в романе и в связи с тлетворным духом, изошедшим от тела старца Зосимы,² сопрягая странным образом жизнь одного отца, плотского (жизнью своей соблазнявшего своих детей — вплоть до восклицания: «Зачем живет такой человек»), со смертью другого, духовного (смертью своей своих детей соблазнившего), но в данном случае нас больше интересует гностическая легенда, связанная с падением денницы и в XIX в. сохранявшаяся и передававшаяся в масонской среде. Поскольку Ивана два раза в ключевых моментах текста его

² См. об этом: Касаткина Т. Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. М., 2007. № 22. С. 17–19.

братья называют масоном, эта линия оказывается актуализирована контекстуально. Благодаря такому именованию, кстати, Иван еще очевиднее подтягивается к концептуальному ядру слова «камень», причем в том же значении «закрытости», «косного и твердого на пути к...»:

«Брат Иван не Ракитин, он таит идею. Брат Иван *сфинкс*³ [еще одно притяжение к концепту «камень» — и опять в том же значении] и молчит <...> У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон.⁴ Я его спрашивал — молчит. В роднике у него хотел водицы испить — молчит» (15, 31–32).

Последнее предложение — актуализация еще одного значения камня в христианской традиции: камень, из которого истекает вода живая, причем на полотнах европейских живописцев изображался именно могильный камень, ставший источником,⁵ — символ Христа. Но Иван — камень, от которого ждут и не получают воды. Несостоявшийся источник, лишь однажды засочившийся затхлой водой:

«Один только раз одно словечко сказал. <...> “Федор Павлович, говорит, папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно”. Вот ведь что *отмочил*» (15, 32).

Вернемся, однако, от прослеживания ныряний утка, создающего концептуальное ядро слова «камень» (а чтобы восстановить истинный ритм этого концепта в произведении, следовало бы проследить их в прямой последовательности по всему тексту), к гностической легенде о падении денницы. По преданию, из короны Люцифера выпал (или был выбит мечом Архангела Михаила) центральный украшавший ее камень — изумруд, из которого впоследствии сделана была чаша Иосифа Аримафейского — Чаша Грааля, заключившая в себе кровь Христову.⁶ Символический смысл предания весьма прозрачен: человек — самое прекрасное из творений Господних, захваченных Люцифером в его

³ Здесь и далее: курсив в цитатах — мой, разрядка — цитируемого автора. — Т.К.

⁴ Однако слово «масон» не только связано с идеей тайны и закрытости, но во французском языке означает и «строящий себе жилище» (применяется к представителям животного мира).

⁵ См., например: Лукас Кранх Старший (1472–1553). Мадонна с младенцем в беседке из винограда. ГМИИ им. А. С. Пушкина.

⁶ См., например: Майер Рудольф. В пространстве — время здесь... История Грааля / Пер. с нем. В. и М. Витковских. М., 1997. С. 197.

Элемент художественного текста как ключ к анализу произведения

падении, — драгоценный камень, утраченный денницей и ставший вместилищем крови Христовой, подаваемой ему в таинстве причастия. И здесь, как и в Послании Петра, человек должен стать из камня — вместилищем, жилищем: чашей или «домом духовным».⁷ Ввиду дальнейшего необходимо отметить, что форма Чаши Грааля, по преданию, воспроизводила форму сердца человеческого, а символ сердца был непосредственно связан с символом пещеры — в том числе и пещеры, ставшей местом Рождества Христова.⁸

Вот как разворачивает этот же сюжет Достоевский.

Главная в романе сцена камней — летающих камней, которые бросают друг в друга дети, убивающие друг друга, — и что это, как не землетрясение, не сотрясение всего мироздания (и не опрокидывание всех напрямую высказанных романских смыслов) — так вот, эта сцена предваряется размышлением Алеши, идущего в дом госпожи Хохлаковой, об отце и Дмитри:

«Алеша больно почувствовал, что за ночь бойцы собрались с новыми силами, а *сердце* их с наступившим днем опять *окаменело...*» (14, 160).

Сразу после этого он видит маленьких бойцов с камнями в руках. Только при пристальном и специальном анализе текста я заметила это, по сути, установочное по отношению к последующей сцене «сердце окаменело», но уже давно я без всяких, по-видимому, на то оснований невольно воспринимала эту сцену на фоне евангельской цитаты о белых камнях с именами, вручаемых Господом «побеждающим». Человеческое естество подобно камню, и вне притяжения Господа оно становится орудием битвы друг с другом и поражения друг друга. Вне притяжения большого Камня мелкие камни начинают летать как при землетрясении...

Но Достоевский тут же предлагает и антитезу. Если глава «Связался со школьниками» начинается окаменевшим сердцем и продолжается летающими отдельными камнями (один из них

⁷ Ср.: «Мистики считали себя частью неразрывной цепи храмов человеческих сердец, а чаша Грааля, к которой влекся каждый из них, была их вечно недостижимым идеалом». Бейли Г. Потерянный язык символов. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». М., 1996. С. 53–54.

⁸ См.: Генон Рене. Символы священной науки. http://www.koob.ru/genon/simvoli_svyash_nauki

попадает в *грудь* Илюше, отчего он и умирает вскоре), то следующая главка — «У Хохлаковых» — начинается «каменным домом»:

«Скоро подошел он к дому госпожи Хохлаковой, к *дому каменному*, собственному, двухэтажному, красивому, из лучших домов в нашем городке» (14, 164), —

т.е. гармонией и единством жилища, сложенного из камней. А продолжается она — Достоевский, как часто, пользуется здесь феерической болтовней Хохлаковой в авторских целях — многократным упоминанием Герценштубе, да еще один раз с эпитетом «вечный»: «...этот ужасный и вечный Герценштубе, главное вечный, вечный и вечный!». И в этом сопоставлении впервые становится прозрачно понятной странная фамилия, которой Достоевский наделяет своего героя: Герценштубе значит «комната сердца» (нем.). Сердце может быть камнем, а может — жилищем.⁹ Карен Степанян в одной из своих работ перевел фамилию героя как «горница сердца». И, однако, это

⁹ Герценштубе, как мы помним, был «какой-то гернгутер или “моравский брат”», а «предводитель группы сектантов, называвших себя “Единство”, или “Братья” и вошедших в историю как “Богемские Братья” или “Моравские Братья” — знаменитый Ян Амос Коменский (1592–1670) — был автором аллегории, посвященной жизни как странствию и человеку как пилигриму и называвшейся «Лабиринт мира и *рай сердца*». См.: Бейли Г. Потерянный язык символов. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». С. 22. Далее Бейли пишет: «Эти убежденные приверженцы веры, на долю которых выпало немало страданий, были очевидным проявлением того духа мистицизма, который, в форме пробужденной или дремлющей, существовал в истории еще с незапамятных времен и который можно различить за такими эпитетами, как ессеи, терапевты, гностики, монтанисты, павликаны, манихеи, катары, вальденсы, альбигойцы, патарины, лолларды, Друзья Бога, спиритуалы, арнольдисты, анабаптисты, фратричеллы, квакеры, и многими другими. Книга “Лабиринт мира” была осуждена как еретическая и до 1820 года входила в списки опасных и запрещенных книг. Граф Лутцов <...> утверждает, что мистицизм “Лабиринта” был настолько конгениален, что многие ссыльные Богемии, которых вынуждали покинуть любимую родину, брали с собой *эту книгу*, и зачастую она была их единственным достоянием. В самой Богемии, несмотря на то что книга была запрещена, несколько спасенных от уничтожения копий тайно передавались из рук в руки и хранились в домах крестьян» (Там же. С. 22–23). И далее: «На страницах его книги Христос говорит: “Сын мой, Я живу в двух местах: на небесах в славе Своей и на земле *в сердцах смиренных и кротких*. И Я желаю, чтобы и ты, по примеру Моему, тоже имел два жилища: одно из них пусть будет этот дом твой, в котором Я обещал пребывать с тобою; другое же — со Мною на небесах. А чтобы ты мог вознестись туда, Я вручаю тебе крылья сии (которые суть стремление к вечному счастью и мо-

принципиально не горница (комната под крышей, выше основного жилища) — это, напротив, *внутренняя* комната, чрево, утроба, недра — именно с этим рядом столь важных для «Братьев Карамазовых» концептов она будет связана. Любить человека и Бога оказывается возможно только в недрах,¹⁰ в недрах семейства Снегиревых (именно слово «недра» будет употреблять он неоднократно, говоря о своем семействе) или в земных недрах (15, 31), откуда собирается Митя вознести гимн Богу «у Которого радость!». Или в собственных недрах, о чем

литва). Если ты пожелаешь принять их, ты сможешь взлететь ко Мне, и ты обрешь радость во Мне, а Я в тебе» (Там же. С. 24).

Обратим внимание, что «дом твой» — это одновременно «сердца смиренных и кротких», ибо они — единственный дом Христов на земле. Т.е. чтобы Христос обитал с тобою, ты должен вселиться в одном из сих сердец — нужно, чтобы это сердце вселило тебя в себя — благодарностью, любовью, памятью, почтением...

Вообще же этот текст есть лучший комментарий к истории Мити, в котором Герценштубе буквально «вочревил» Бога, подарив ему вместе с фунтом орехов Его Троичное Имя, и одновременно сам «поселился» в Митином благодарном сердце (15, 106–107). Митя рвется к счастью и «тает в молитве», чтобы обрести «Бога, у Которого радость».

Сами же орехи, подаренные Мите Герценштубе, — наглядное воплощение двух возможностей сердца: быть *камнем* (можно кидаться орехами), если использовать орех исключительно внешним образом, если сделать акцент на скорлупе — или быть *вместилищем* нежного и питательного. Первый способ употребления орехов приносит другому боль (в пределе — смерть), второй — радость и питание (в пределе — жизнь).

¹⁰ Характерно, что в книге Коменского «истина Христианства» также находится в «недрах», в которые надо захотеть и решиться войти, что доступно каждому, но оказывается далеко не каждому желанно: «После того, как Пилигрим надевает очки Святого Духа, ему необходимо еще раз пройти по тем местам, где он когда-то сбился с пути. Он входит “в церковь под названием Христианство” и, увидев в наиболее сокровенной ее части нечто, похожее на занавешенный или закрытый экраном алтарь, сразу же устремляется к нему, “не обращая внимания на фанатиков, о чем-то громко спорящих в проходах храма”. Из закрытого завесой святилища, в котором, как он чувствовал, находилась “истина Христианства”, полыхнуло вспышкой ослепительного света и донесся прекрасный аромат; однако, к удивлению Пилигрима, тысячи людей проходили мимо святилища и ни один не попытался войти. “Я также увидел, что многие люди, весьма сведущие в Священном Писании — священники, епископы и прочие — и считавшие себя чуть ли не идеалом благочестия, проходили мимо; некоторые из них, правда, заглядывали в святилище, но ни один не захотел войти; и все это также немало меня опечалило”». Бейли Г. Потерянный язык символов. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». С. 44–45.

скажут Алеша и Иван: «Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь...»; « — Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить — прекрасно ты это сказал...» (14, 210).

Чтобы камень стал домом (или чашей), чтобы сердце стало жилищем, нужно только одно — чтобы там кто-то или Кто-то поселился — или воскрес. Можно сказать и так: в сердце Кто-то воскресает, когда там кто-то поселяется. Так Митя говорит Алеше: «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!» (Новый человек — это, в сущности, перифраз Имени Христова: ветхий человек — Адам; Новый человек — Христос.) А дальше описывает, как это произошло, как это связано с его изменившейся, новой любовью к Грушеньке: «Прежде меня только изгибы inferнальные томили, а теперь я всю *ее душу в свою душу* *принял* и через нее сам человеком стал» (15, 33). Могильный камень должен раскрыть скрываемые им недра. В этом смысле характерен диалог Ивана и Алеши:

«Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что всё это давно уже кладбище, и никак не более» (14, 210).

Иван хочет, чтобы камни оставались камнями. Алеша ему отвечает:

«Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй половине, и ты спасен. — Уж ты и спасаешь, да я и не погибал, может быть! А в чем она, вторая твоя половина? — В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (14, 210).

Алеша, в сущности, ему говорит: распахни твое закрытое сердце (мы помним: «Иван — могила»), чтобы твоим покойникам было где поселиться, — и навстречу ему распахнутся могилы и выйдут воскресшие.

Но и сам Иван невольно скажет о том же. И здесь нужно вспомнить о специфике использования Достоевским французского языка и о его игре на межъязыковых значениях слов (что для романа «Братья Карамазовы» особенно характерно). Я уже писала о том,

что Достоевский использует французский в тех случаях, когда по-русски смысл, который он хочет донести от автора, решительно исчезает из узкого бытового значения употребленной, проходной фразы героя.¹¹ И вот Иван цитирует избитую формулу Вольтера (то, что это до последней степени расхожая цитата, будет подчеркнуто тем, что ее вспомнит Коля Красоткин), да не просто цитирует, но, сказав по-русски, немедленно повторяет по-французски: «... если бы не было Бога, то следовало бы Его выдумать, *s'il n'existait pas Dieu il faudrait l'inventer*» (14, 213—214). Но действительно — как бы мы ни пытались, мы не переведем фразу, сказанную Вольтером, так, как Достоевскому нужно, чтобы она прозвучала: «выдумать», «изобрести» — глаголы, которые указывают на выведение чего-то из себя, французский же глагол слишком очевидно разлагается здесь на латинские составляющие *in* — *в* и *venter* — *живот, брюхо, чрево, утроба*.¹² «Если Бога не было бы, Его нужно было бы вочревить», вселить в себя — и тем дать быть и Ему и себе.

Потому что не только мелкие камни неприкаянны, летают и ударяют друг друга в отсутствие притяжения «Камня живого, человеками отверженного, но Богом избранного», но и сам Камень в своем отвержении человеками — «сирота», как назовет его Снегирев, пересказывая Алеше историю травли Илюши мальчиками:

«А мы с ним, надо вам знать-с, каждый вечер и допрежь того гулять выходили, ровно по тому самому пути, по которому с вами теперь идем, от самой нашей калитки до вон того камня большущего, который вон там на дороге сиротой лежит у плетня и где выгон городской начинается: место пустынное и прекрасное-с» (14, 188).

Собрав мальчиков вокруг камня с целью создать нерушимое духовное здание из всех них и открыть жилище сердца в каждом из них, вселив в их сердца Илюшечку и друг друга, Алеша зримо воплощает заповедь апостола Петра:

«Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный...» (1 Пет. 2:4—5).

¹¹ См., например: Касаткина Т. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. Январь—февраль. М., 2008. С. 201—202.

¹² Я здесь имею в виду не этимологию слова, а восприятие его по типу шарды.

Татьяна Касаткина

«Отцы и учителя...»

Когда Алеша в романе «Братья Карамазовы» (в книге «Русский инок») обращается к старцу Зосиме со словами «отец и учитель» (14, 258), в сознании всякого, внимательно читавшего Евангелие, должен возникнуть один из самых острых и парадоксальных евангельских текстов, который Достоевский, конечно же, не мог пропустить без внимания и отклика:

«А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья; и отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец, Который на небесах; и не называйтесь наставниками, ибо один у вас Наставник — Христос» (Мф. 23:8–10).

Поскольку к этому моменту текста уже достаточно выяснилось, что Зосима, в сущности, заслонил Алеше Христа (Алеша говорит Лизе Хохлаковой о том, что «в Бога-то вот, может быть, и не верую», и — сразу после того — что теперь его «друг уходит, *первый в мире человек*, землю покидает», 14, 201),¹³ то данная фоновая цитата работает в том же направлении, подготавливая и объясняя Алешин бунт. Но это отнюдь не решение в романе проблемы одного из самых преткновенных евангельских текстов — это лишь постановка ее. Потому что, в сущности, весь роман посвящен вопросу — кого и когда можно и нужно назвать отцом — вплоть до либерального и новаторского предложения Фетюковича — не называть отцом отца, пока тот не докажет сыну, что достоин так именоваться (см.: 15, 169–171). Однако Достоевский даст и решение — причем даст его уже в следующем абзаце. Но прежде чем перейти к решению Достоевского, посмотрим, какие комментарии на этот текст предлагает христианская культура, в видимом противоречии с цитируемым местом Евангелия узаконившая обращение к священнику — «отец».

Феофилакт, архиепископ Болгарский, в «Благовестнике» так комментирует Мф. 23:8–10:

«Христос не запрещает называться учителями, но запрещает страстно желать этого названия, всеми силами стараться

¹³ См. об этом подробнее: Касаткина Т. Литургическая цитата в «Братьях Карамазовых». С. 17–18.

Элемент художественного текста как ключ к анализу произведения о приобретении его, ибо учительское достоинство в собственном смысле принадлежит одному Богу».¹⁴

Однако по смыслу текста Христос именно *запрещает* здесь называться учителями. Комментарий же направлен на то, чтобы революционное, радикальное изменение, провозглашаемое Христом, смягчить, смазать, сделать более приемлемым для традиционного ума. В конце концов — свести на нет, что весьма успешно и было проделано. Высказывание Христа неожиданно, страшно (особенно «и отцом не называйте») и способно вызвать метанойю, перемену ума. Комментарий направлен на то, чтобы ум не изменился.

Иоанн Златоуст, комментируя этот текст словами: «Один Бог есть виновник всех и учителей и отцов»,¹⁵ точно определяет, к Кому мы обращаемся со словами «учитель» и «отец» сквозь любого временного носителя этих именований. Не человеку принадлежит наше почтение, но образу Божию в нем, актуализируемому именованьями «отец» и «учитель». Поэтому мы обращаемся со словом «отец» к священнику, который может годиться нам в сыновья или в братья или не вызывать никакого почтения к себе *лично*. К сожалению, и мирянам, и священникам случается забывать об этом обстоятельстве, полагая, что сан и вправду делает *самого человека* «старшим» и «учителем», из-за чего приходится порой наблюдать почти неприличные сцены, когда весьма пожилые женщины обращаются к годящемуся им во внуки «отцу» на «вы», а он к ним — на «ты».

Слова Христовы указывают нам на один простой и несомненный факт: здесь, на земле, мы все — ученики и братья. «Все — дитё», как сформулирует это Митя Карамазов. Христос своим высказыванием навсегда упраздняет всякую иерархию, в сущности тем самым радикально полагая предел для всех возможных великих инквизиторов. Если, конечно, не пытаться смягчить Его высказывание комментарием. Язычество — источник родовой, посвятительной (инициатической) и социальной иерархии. Христианство — самое последовательное равенство и братство.

¹⁴ Цит. по: Толковое Евангелие. Книга первая. Евангелие от Матфея. М., 1870. С. 423 (репринт 1993).

¹⁵ Там же.

Лозунг Великой французской революции: «Свобода, равенство и братство» — не мог возникнуть ни в какой культуре, кроме христианской хотя бы по происхождению. Однако последствия его применения были совсем не христианскими. И именно потому, что революцией был отвергнут единственный истинный Отец и Учитель.

Следствием признания того, что на земле нет высших и наставников, нет отцов и учителей, могут быть два разных и даже прямо противоположных пути. Более известный нам путь — путь, впервые последовательно реализованный французской революцией, — путь всеобщего непочтения, «хамства», как назовет это Д. Мережковский. *Если нет никого выше меня — значит, все ниже меня*: вот способ понимания равенства на этом пути. Ведь если нет Бога — то всякому позволительно занять Его место. И, в отсутствие Бога, всякий ощущает со всей остротой непосредственного опыта, что мир вращается вокруг именно его «я». В романе «Братья Карамазовы» это путь Ракитина (он почти при первом своем появлении провозглашает лозунг Великой французской революции: «Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...», 14, 76). Но на то он и «пошляк», как он сам подозревает и выскажет сразу же после декларирования великого революционного принципа... Для других героев, пытающихся отвергнуть Бога: великого инквизитора, Ивана, Смердякова — их попытка становится не путем, а тупиком, выход из которого — только в следовании за Христом (как написал Павел Фокин о великом инквизиторе, выпустившем Христа из тюрьмы). И, надо полагать, стены их темниц возведены именно их надменностью и презрением к окружающим, отмеченными в романе в качестве доминант характера для всех троих.

Интересно, что Достоевский показывает, как эти стены возводятся кажущимся освобождением, разрушением личностью всех прежних сдерживающих и структурирующих оснований:

«Мало того, — пересказывает черт рассуждения Ивана в поэме «Геологический переворот», — если даже период этот и никогда не наступит, но так как Бога и бессмертия все-таки нет, то новому человеку позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и, уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего

раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено”, и шабаш!» (15, 84).

Невозможно не заметить, как параллельно видимому «освобождению» человеко-бога в тексте нарастает его *уединение*, отчуждение, как каждое слово новой «свободы» становится кирпичом в стене, отделяющей его от всех остальных в человечестве... И размышления Ивана, и размышления великого инквизитора доказывают, что составляющие лозунга Великой французской революции — несовместимы, что такая свобода немедленно уничтожает равенство и, тем более, братство. А «равенство» осуществляется великим инквизитором в человечестве путем уничтожения свободы...

Однако следствием признания того, что на земле нет высших и наставников, может быть и другой путь. Так, в классе, откуда ушел или изгнан учитель, начинается кавардак, бедлам и разбой. (Именно так — как взбунтовавшихся детишек, выгнавших из класса учителя — описывает революционное человечество великий инквизитор, 14, 233.) Но совсем иное — в классе, где учитель присутствует — и все об этом знают, но только никто не знает, как он выглядит. Или вернее — кем Он предстанет на этот раз. Через кого захочет дать урок. Равенство в таких условиях — это путь всеобщего почтения, и способ понимания равенства в этом случае — *если нет никого ниже меня, то все выше меня*. И именно на этот способ понимания равенства указывает Христос, продолжая разбираемый евангельский текст об отцах и учителях словами:

«Больший из вас да будет вам слуга: ибо, кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Мф. 23:11–12).

Если нет на земле отца и учителя, то в любом мы можем увидеть Отца и Учителя. Вот решение, которое дает Достоевский в романе. И старец Зосима, словно отвечая на Алешино «отец и учитель», — далее, на протяжении всей беседы в главе «Русский инок», будет обращаться к своим гостям — «отцы и учителя». Между тем он для всех присутствующих — старец. Т.е., если понимать дело иерархически, — именно «отец и учитель», наделенный огромной «в иных случаях» властью, как специально оговаривает Достоевский в начале романа. В сущности, его обращение звучит так, как если бы учитель вошел в класс и обратился к присутствующим там ученикам: «Отцы и учителя!».

Что я не утрирую, не преувеличиваю парадоксальности, с нашей точки зрения, такого обращения, доказывает романная рифма к этим словам старца Зосимы. Я имею в виду обращение капитана Снегирева к своему сыну со словами: «Батюшка, милый батюшка!» (15, 190), поражающее воображение читателя. Вообще же, уделив внимание этому обращению, можно заметить немало таких «обернутых» обращений в романе: например, то, что Федор Павлович относится к Ивану со словами: «Отец ты мой родной» (14, 252), — хоть и менее замечается читателем, но принадлежит тому же ряду. Замечательно, что когда Достоевский описывает обращения с подобными словами к лицам, с которыми говорящий не связан родственными узами, — он вводит указания на создание и оборачивание таких уз в текст, непосредственно окружающий обращение. Вот, например:

« — Дмитрий Федорович, слушай, батюшка, — начал, обращаясь к Мите, Михаил Макарович, и всё взволнованное лицо его выражало горячее отеческое почти сострадание к несчастному...» (14, 417–418).

Не обошлось здесь, конечно, и без госпожи Хохлаковой, дополнительно вскрывшей в этой оборачиваемости обращений идею равенства в том смысле, что любой «старший» может, а в иных случаях и неизбежно должен, обратиться к младшему как к старшему:

«...вы меня простите, Алеша, я вам как мать... о нет, нет, напротив, я к вам теперь как к моему отцу... потому что мать тут совсем не идет...» (15, 16).¹⁶

Вообще же, самое пронзительное впечатление в романе оставляют обращения или именованья «папа» по отношению к отцам, которые, с точки зрения либерала Фетюковича, решительно не могли бы претендовать на это «звание».

¹⁶ Характерно и еще одно изменение обращения, поразительное, потому что непредставимое ранее: Митя сразу после объяснения того, как переменилась его любовь к Груше, когда он «всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал» (15, 33), называет ее в разговоре с Алешей «брат Грушенька». «Нет, брат Грушенька, это не то. Ты тут маху дала, своего глупенького женского маху!» (15, 34). Здесь Достоевский, кажется, с восхитительной парадоксальностью откликается на еще один пронзительный текст Нового Завета: «...несть ни мужчины, ни женщины». Но это предмет особого разговора.

Это Илюшечкино: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его» (14, 186) и «...папочка, милый папочка, как он тебя унизил!» (14, 190). И это крик девочки, которую сечет отец: «Папа, папа, папочка, папочка!» (14, 220). В сущности, дети здесь говорят: «Как бы тебя ни унизили, ты все равно мой отец, и ничто этого не изменит» или «Как бы ты ни унизил себя (своей жестокостью и несправедливостью), ты все равно мой отец, и ничто этого не изменит». И это возможно только потому, что «один Бог есть виновник всех и учителей и отцов».

Я полагаю, что вне контекста разбираемого высказывания Христова невозможно понять другое, гораздо более «популярное», хотя вовсе не более понятное Его высказывание: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». Но приведем полный текст:

«В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном...» (Мф. 18:1–4).

Если не переводить высказывание сразу в привычный морализаторский план, то можно будет наконец заметить, что речь здесь буквально идет о росте: среди учеников стоит ребенок, который ниже всех, и им предлагается умалиться, чтобы стать (почувствовать себя) «как это дитя».

Стоит всерьез подумать — о чем идет речь, когда, для вхождения в Царство Небесное, нам предлагают стать «как дети». Т.е. — какие качества детей, собственно, обеспечивают им такое вхождение? Опять-таки привычный ответ — это «детская кротость», «послушание» и т.п. Слыша такие ответы, всегда хочется спросить, как давно отвечающий видел детей. Во всяком случае, по прочтении романа «Братья Карамазовы» уж точно странно говорить об этих качествах как о специфически детских. Есть только одно качество, безусловно присущее всем детям, пока они дети. Это — способность расти. И кроме того, пожалуй, ощущение своего роста как недостаточного еще, знание о том, что будешь расти дальше. Во всяком случае, в романе именно это ощущение подчеркнуто — в случае Коли Красоткина: очень специфического ребенка, желающего быть взрослым и учителем, которому мы,

читатели, все прощаем именно потому, что он растущий и меняющийся и очень хотящий расти (и ростом и возрастом): и надо признать, что если бы он был *взрослый* — это был бы преотвратительный персонаж. Именно поэтому так страшно то, что предполагает сделать с людьми великий инквизитор. Он хочет сделать из них детей, которые *не растут* (14, 236). Но отсутствие роста — это как раз главное свойство *взрослого*. Т.е. великий инквизитор делает из людей не младенцев (тут он лукавит) — он делает из них лилипутов, крошечных уродцев, позволяющих ему на их фоне почувствовать собственное величие.

Старец Зосима, в противовес великому инквизитору, ощущающему себя старшим, высшим и учителем, ощущает себя учеником и младшим. Причем они употребляют одно слово — «младенец», но великий инквизитор — применительно ко всем другим, а старец Зосима — применительно к себе:

«Отцы и учителя, простите и не сердитесь, что как малый младенец толкую о том, что давно уже знаете и о чем меня же научите, стократ искуснее и благолепнее» (14, 266).

Надо заметить и еще одно — в романе хорошему учит, как правило, младший старшего: Зосима таинственного посетителя, Алеша — Митю и Грушеньку, Илюша — своего папу и мальчиков (и Колю, и даже Алешу) и многих романских персонажей, даже от своего старшего брата Зосима научается хорошему лишь после того, как начинает значительно превосходить его годами. Старший же (по возрасту или званию) учит младшего плохому: Смердяков — Илюшу, Иван — Смердякова, Ракитин — Колю Красоткина, Федор Павлович — Ивана и Алешу... Будучи старшим, научить хорошему можно лишь, либо почувствовав себя на равных с обучаемыми (как Алеша с мальчиками; характерен его ответ Коле: «Я пришел у вас учиться, Карамазов, — проникновенным и экспансивным голосом заключил Коля. — А я у вас, — улыбнулся Алеша, пожав ему руку», 14, 484), либо — как старец Зосима, «младенчески» проповедуя «отцам и учителям». И недаром научивший Митю исповеданию в Троице сущего Бога Герценштубе вспомнит о том времени так:

«О да, я сам был тогда еще очень молодой человек... Мне... ну да, мне было тогда сорок пять лет...» (15, 106).

Элемент художественного текста как ключ к анализу произведения

Итак, для того, чтобы войти в Царство Небесное, — надо быть способным расти. В Царство Небесное *врастают*. А расти может сын — не отец. Ученик — не учитель. Отец и учитель уже выросли — именно потому, что они выше ученика и сына (если уж не ростом, то возрастом или знанием). А растёт тот, кто хочет расти. А хочет расти — опять-таки вспомним Колю Красоткина — тот, кто *ниже*. Стоит нам *перерастить* кого-то (или «всех») — и мы уже довольны и удовлетворены. Мы прекращаем расти и — перестаем «быть как дети». И это значит, что Царство Небесное оказывается закрыто для нас. В парадоксальной манере Достоевского и Евангелия то, что хочет внушить нам текст, можно было бы сформулировать так: а вы не называйтесь учителями, отцы и учителя!

Методологические аспекты толкования II —
поджанры и подсистемы

Methodological Aspects of Interpretation II —
Subgenres / Subsystems

Наталья Живолупова

ТЕЛЕСНОСТЬ В СУБЖАНРЕ ИСПОВЕДИ
АНТИГЕРОЯ ДОСТОЕВСКОГО

Слог — это, так сказать, внешняя одежда; мысль —
это тело, скрывающееся под одеждой.

Ф. М. Достоевский

Мы даже и человеками-то быть тяготимся, — че-
ловеками с настоящим, собственным телом и кро-
вью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим
быть какими-то небывалыми общечеловеками.

Антигерой «Записок из подполья»

Категория *телесности*, как ее определяет современная философия, «понимается не как объект, не как сумма органов, а как особое образование — неосознанный горизонт человеческого опыта, постоянно существующий для всякого определенного мышления». Главная ее черта — это «недоступность для рефлексивного анализа: неразложимая по схеме последовательного рационального действия телесность оказывается изначальной по отношению к природным и культурным объектам, благодаря которой они существуют и выражением которой они являются».¹ Насколько эта категория стала

¹ Керимов Т. Х. Телесность // Современный философский словарь. М.; Екатеринбург, 1996. С. 533.

актуальной для современной философской, культурологической и собственно литературоведческой мысли, настолько неопределенным является ее содержание, в частности, границы понятия телесности, включающего огромное количество переносных, не связанных прямо с «живым телом» метафорических со-значений: от телесности текста до телесности души. Тем не менее семантика *тела* и *телесного* представляет активный культурный контекст, разные смысловые пласты которого архитектурно существенно и актуализируются в зависимости от жанра, философской установки авторского сознания, собственно проблем поэтики.

Многолетнее изучение нами субжанра *исповеди антигероя* (далее — *ИА*) и его эволюции в творчестве Достоевского позволило установить, что возникновение субжанра в «Записках из подполья» связано с заметным изменением, фактически превращением идеи *тела* в тексте.² Предпринятое нами углубленное исследование сущности и форм эволюции концепта *телесности* на протяжении всего творчества писателя показало, что *телесность* как таковая — это понятие развивающееся и, в известной степени, эксплицирующее внутреннее движение антропологической мысли Достоевского.³

В «Записках из подполья» статус *тела* и *телесного* в исповеди парадоксалиста тесно связан с комплексом антигеройности повествующего субъекта, где *ничтожность* обладает конституирующей функцией. Поэтому *тело антигероя* оказывается главной точкой приложения взаимодействующих сил, определяющих/проявляющих формы семантической интеракции *антигероя* и мира, степень свободы иди несвободы субъекта от мира в целом, от других и самого себя. Поскольку все упомянутые формы свободы по существу своему негативные (свобода от...), то *тело* в его комплементарной функции и как наиболее «самостная» и индивидуализирующая часть художественной личности *антигероя* оказывается

² Живолупова Н. В. «Кроткая» и эволюция субжанра *исповеди антигероя* в творчестве Достоевского // Dostoevsky Studies. New Series. Tübingen, 2000. Vol. 4. P. 129–142; Zhivolupova N. The Antihero's Confession: from Dostoevsky to Ageev (the Problem of the Genre) // The Dostoevsky Journal: An Independent review. New York, 2003. Vol. 3–4. P. 1–31.

³ Живолупова Н. Телесность в художественной антропологии Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1994. С. 75–96.

семантически активным во всех аспектах этой воплощенной или искомой субъектом негативной свободы. Более того, семантика *тела* актуализирует различные смысловые аспекты его художественного функционирования, структурируя тем самым различные формы воплощения философской позиции *антигероя* в мире и формы его экзистенциального самоопределения, проявляемые, в том числе, и в виде «бегства от себя».

Антигерой Достоевского, напомню, действительно испытывает дисгармонию не только в отношениях с миром, но и в «недрах» своей личности. Собственное *тело* никогда не рассматривается *антигероем* как нечто «природосообразное», единящее его «со всею тварью» в общей всем радости сознания своей сотворенности, соприсутствия в мире («всякое дыхание да славит Господа» или «радуется всякая тварь» — позиция, которая не может быть усвоена и даже не тематизируется сознанием субъекта *ИА*). *Тело* для *антигероя* — это внешняя граница его «самости», определяющая и его отпадение от мира: «Я-то один, а они-то все».⁴

Расхождение субъекта как духовно-свободного существа (самая важная черта в ряду других рефлекслируемых им ценностей собственной личности) с его связанным, подчиненным законам тварного мира положением, как известно, осознается им болезненно: «все-таки законы природы постоянно и более всего всю жизнь меня обижали» (5, 107). Комизм этого (уже много раз упоминавшегося нами в связи с другими аспектами проблемы) афоризма *антигероя* в том, что обиды, получаемые от «законов природы», постоянны и превосходят другие, наносимые уже или людьми или недоказуемыми «внеприродными силами».

Здесь разрывается семантика телесной связи с женственным, одновременно производящим и покровительствующим началом (с природой, традиционно определяемой как «мать»), но скрытое утверждение «природного» духовного сиротства парадоксалиста демонстрирует не его свободу от мира, а подчиненность и зависимость. Как тварное существо, он телесно зависим от законов природы, имплицитующих и закон смерти *тела* в том числе. Именно телесность

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 125. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

препятствует тому, чтобы *антигерой* стал внутренне свободным через признание объективности или высшей мудрости природного мира. «Законы природы» — это образный эквивалент неконкретизированной, противостоящей субъекту темной силы, иногда, впрочем, и рукотворной, — это «каменная стена». Замечательно, что семантика *телесности* мира, его «плотности» пропорционально усиливается в этом противостоянии субъекта миру, создавая комический эффект: если мир — *каменная стена*, то и *антигерой* делает виртуальную попытку «изо всех сил» «пробить стену лбом»:

«Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» (5, 105–106).

Телесное воплощение этих философских размышлений субъекта о свободе от мира закрепляет их в сфере комического, что станет постоянной чертой субжанра, особенно в XX в. Тело как сфера проявления или бытования комического, способ редукции к комическому будет создавать особые смысловые эффекты, например, устойчивый антиэротизм любовных сцен в субжанре или самоиронию субъекта как средство, «оплотняющее» его в глазах читателя в момент утраты *антигероем* своей телесности в процессе философского или псевдофилософского дискурса.

Эта же семантика комического, закрепленная за телесностью в субжанре, видимо, объясняет и практическое отсутствие в исследованных нами текстах авторской идеи самоубийства *антигероя* как сюжетной развязки. Риторически заявленная на первых страницах *ИА* первым *антигероем* идея самоубийства («Дольше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно!») немедленно редуцируется им самим к комическим кокетливым образам «сребровласых и благоухающих старцев», где комичность воплощения телесности основана на чисто хронологическом несовпадении содержания и формы, закрепленном в творчестве писателя в архетипическом образе молодящегося старичка.

Но необходимо отметить, что «комический вариант» прямого телесного взаимодействия с миром субъекта (*о стену лбом*) — это чаще всего «вторая попытка», следующая за идеей духовного диалога: так, *антигероем* признается, что «*каменная стена... вправду*» не заключает в себе «хоть какое-нибудь

слово на мир...», отсутствие «логосности» в «каменной стене» природной необходимости приводит антигероя к мысли, что мир не «сказывается» ему, почему и невозможна свобода внутреннего диалогического отношения к миру, обладающему низшей формой телесности, фактически бесформенностью «роковой бурды», не обладающей даже свойством предметности — «предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется..» (Там же).

Именно *тело*, семантика его жеста помогает как-то символически разрешить безысходную ситуацию: единственно возможный выход в «героическом» усилии парадоксалиста — «сладострастно замереть в инерции», внутренне не ослабляя душевного напряжения. «Телесное недеяние», почти подобное смерти («*замереть*» как «*умишать временно*», по В. Далю), сопровождается парадоксальным душевным напряжением: «сладострастно замереть» — значит, ощутить свою телесность в максимальной степени, как и искомое отчуждение от мира природы. Сведение к комическому абсурду достигается и чисто телесной пластикой, добавленной к этой парадоксальной форме метафизического протеста: антигерой *замирает* «скрежеща зубами». Интенсивность комического в этих достаточно редких телесных действиях — *биться головой о стену, скрежетать зубами* — это художественный адекват интенсивности духовного существования субъекта.

Уход *антигероя* от власти законов природы и концентрация на телесных (природных, по сути) переживаниях — средство сохранения самости и интенсивного проживания сознания «Я» (парадоксально — как природно-телесного существа), но и эта цель — ввиду внутренней антиномичности самой задачи — не достигается.

Это именно проявление антигеройности в субжанре. О чисто героической позиции — самого автора — и его трансформации концепции телесности мною уже говорилось.⁵ Здесь замечу только о ситуации «человек перед лицом смерти» и проживаемой писателем символической «физической смерти» тела, компенсаторно сопровождаемой напряженной жизнью духа как средстве сохранения костяка личности: эта «героическая» установка молодого Достоевского перед каторгой

⁵ Живолупова Н. Телесность в художественной антропологии... С. 79–80.

предполагает (и экзистенциально осуществляет) другое, не-антигеройное, смысловое соотношение жизни тела и жизни духа.

Для *антигероя*, напротив, наивысший момент несвободы — это расхождение духовного и телесного в описании зубной боли, в которой как раз и проявляется «вся законность природы», с одной стороны, и бессмысленность (в аспекте онтологии) проживаемых субъектом телесных страданий, осмысляемых как унижительная для сознания бесцельность.

Телесное и телесность могут «заявлять о себе», обозначая гиперсемантические отрезки сюжета, когда они (чаще комически) противостоят другим пластам личности — духовному и душевному в *антигерое*. В сюжетике «Записок из подполья» постоянной чертой, как уже упоминалось, становится расхождение намерения и поступка вследствие неподчинения телесного существа парадоксалиста его волевому усилию. Расхождение телесного и духовного в отношениях с реальными Другими во второй части повести, как уже отмечалось, достигает своего предела, что проявляется в ряде однотипных сюжетных ситуаций.

Глубоко символичной (и наиболее устойчивой, инвариантной) чертой *антигероя* исповеди, напомним, становится расхождение духовного и телесного в чувстве эротической любви. В идеале она представляется субъекту интегрирующей силой — как полное воплощение всех слоев или сторон его личности, как полнота его экзистенциальной самореализации. Неосуществимость этой иллюзии во всех исследованных *ИА* — наиболее драматический эпизод в самосочинении *антигероя*. В «Записках из подполья» это расхождение проявляется в раздроблении личности на изолированные друг от друга, существующие независимо стороны. Так, мечтаемая полнота жизни в страстной любви «на озере Комо» (восполняющая скудость даже грубо-телесного опыта в реальной жизни парадоксалиста), идиллия любовно-семейных отношений в исповеди-соблазнении Лизы и одинокие мечты об уподоблении Христу в духовном подвиге прощения и возрождения падшей (перед приходом Лизы), с одной стороны, проявляют «доступность» его сознанию идеальных смысловых пластов бытия и придают ему «смысловую наполненность» героя-мечтателя. Здесь архитектурно — он — «герой

в возможности». С другой стороны, сюжетика текста, реализующая его как, условно говоря, «(анти)героя в действительности», утверждает его этическую ничтожность как знак «ничтожности» — присутствия меона в нем. Так, сюжетные ситуации второй части *ИА* повторяются, проявляя однотипность, отделенность плотского от какого-либо минимального духовного или эмоционального порыва (два эпизода телесной близости с Лизой).

Расхождение телесного и духовного и особенно независимость телесных порывов *антигероя* от других сторон личности — не только знак «греховного раздробления», но и не промысленная им до конца и трудно поддающаяся рационализации стихия физической жизни тела, в плену которой может оказаться человек. Эта сюжетная ситуация («о свойствах страсти») практически никогда не реализуется в *ИА*, так как строевые черты антигероя (эстетическая реализация его телесности) трансформируют ее характерным для субжанра образом.

Художественная «редукция» тела к «ничто»

Безусловное утверждение в сюжете «несубстанциальности» антигероя дается через сюжетную реализацию его «ничтожности» (ценностно репрезентируемой в сюжете как этическое ничтожество субъекта). В анализируемой первой *ИА* — это известный эпизод возвращения Лизе роли проститутки, что усиленно акцентировано парадоксалистом во второй сюжетной ситуации встречи героев. Подчеркнутый жест антигероя отменяет исключительность сюжетной ситуации как встречи с идеальным Другим, с *молодой такой душой*, которая парадоксалисту кажется и оказывается «сродни».

Иллюзия духовной свободы антигероя — мечты о христоподобном подвиге, о пожертвовании себя всем — рушатся во втором эпизоде окончательно: характерно ослабление, вплоть до исчезновения, сюжетной событийности в мечтаемой «виртуальной реальности» парадоксалиста — с этого момента «человек в возможности» больше не проявляется в тексте, как и мечты о героическом. Мир с его свободой дает здесь *антигерою* неожиданную возможность метанойи как сюжетного воплощения в новое качество, уже реализованное телесно. Но жест антигероя обезличивает участников

rendez-vous, редуцируя смысл формирующейся ситуации — как возможной «встречи с судьбой» («это предназначено, это рок!» — 5, 150), потенцирующей возможность «овладения смыслом» собственной жизни и воплощения в «субстанциального деятеля» (по Н. О. Лосскому), — к банальному «точечному» житейскому эпизоду — платной реализации телесного порыва. Собственно *тело* и *телесное* оказываются здесь безразличны к идее свободного выбора, главное препятствие — отсутствие такого «релевантного» смыслового компонента, как *эрос*, в эротической (в возможности) ситуации.

На месте Спасителя героини — христоподобного героя, Георгия Победоносца, лирического героя-воскресителя падшей из цитируемого стихотворения Некрасова, — всех максимально ценных эстетически героических образов, данных культурой и «разыгранных» перед заинтересованным Другим, воплощенным телесно оказывается только «*ничто*» — меонический герой подполья, несущий черноту эстетического небытия, разрушающую «романический смысл» ситуации rendez-vous.

Отметим еще раз, что с точки зрения проблемы телесности *эрос* — как единящая, связующая сила, ценная эстетически — иррелевантен сюжету судьбы антигероя, даже если эротическое и проблематизировано в его сознании (эротизм любовных мечтаний парадоксалиста «на озере Комо») и/или определяет его телесное бытие. В субжанре это нивелирование эротического является доминирующей чертой антигеройности в целом — ср. антиэротизм большинства «любовных эпизодов» исследуемых ИА.

Функция *тела* здесь скрыто парадоксальна: естественный компонент эротического, оно наделяется символическими, идеологическими и прочими свойствами, кроме высокоценного эстетически присутствия *эроса*. *Тело* вне эротического контекстного окружения сохраняет и, возможно, усиливает семантику отдельности, границы, преграждающей путь от изоляции «Я» к новой свободе бытия, к «Мы».

Другое препятствие к свободному творческому самосочинению в анализируемой ситуации — шаблонные формы игрового поведения, воспроизводимые антигероем со злым намерением: вместо своего нового, готового родиться «Я» антигерой использует «пустую оболочку» себя (униженного

Наталья Живолупова

товарищами и бессильного отомстить) из первого эпизода, создавая экзистенциальную подмену, в этом смысле — симулякр(ум) как ложное подобие нового «Я» — и уничтожает новый смысл ситуации. *Тело* в таком случае — тоже лишь инструмент обратной трансформации в *ничто*. Механистичность жизнеповедения утверждается здесь в любом случае: формы свободы как самосочинения по законам красоты-влечения-долга — оказываются равно недоступны.

Телесность и метафоры самоидентификации антигероя

Насекомое, которым «не сумел сделаться <...> много раз хотел сделаться <...> Но даже и этого не удостоился» (5, 101) парадоксалист, актуализирует проблему телесного аспекта негативной свободы в соотношении с идеей Творения. «Болтовня» антигероя не объясняет до конца, почему он не может воплотиться в низший тип твари — не житейски, а метафорически. Сама его риторика в этот момент выделяет «глобальные» эпистемологические аспекты проблемы: прежде всего он — *умнее всех, это болезнь <...> слишком сознавать <...>, законы усиленного сознания* разлагают систему обычных «устойчивых» представлений «бедного сознания», так что *предмет улетучивается*, причинно-следственные связи событий жизни рушатся, поиск *первоначальных причин* влечет за собой *причину еще первоначальней, и так далее в бесконечность* (5, 107–108). Личность парадоксалиста здесь практически «растелеснивается» и дезавуируется, из субъекта познания он превращается в его функцию. Причина утраты этой границы между собой и миром — развоплощения как метафорической утраты *тела* — в поглощающей все слои личности способности к бесконечной рефлексии бытия, не дающей «оплотниться» в любую из возможных «готовых» форм. Между тем *насекомое*, как известно, — пейоративное определение человека Мефистофелем, готовым вступить в тяжбу с Господом Богом о душе и судьбе Фауста. Антигерой здесь оказывается телесно не подчинен ни Божескому, ни дьявольскому замыслу (для него — умыслу), в этом смысле он — «чистый» бахтинский *свидетель и судия* мира, в котором пребывает.

Телесность в субжанре исповеди антигероя Достоевского

В аспекте свободы от тела антигерой не Иов, а, условно говоря, «анти-Иов».⁶ Иов испытывает свою «эпистемологическую» свободу — верить или не верить Господу; *тело* как источник страданий («проказа лютая») является важнейшим, условно говоря, «онтологическим аргументом» в этой «тяжбе о душе» героя на его пути Богопознания.

Фактическая «развоплощенность» *антигероя* проявляется в абсолютной невозможности уподобиться метафорически или усвоить смысловую позицию духовной свободы Иова; собственное *тело* не рассматривается и сознательно не анализируется антигероем как «точка приложения» идеи Божественного мироустройства. Исключение здесь, подтверждающее бессознательное проявление негативной идеи тела, — присутствие существенного «фантомного признака» — боли (*пусть болит*) как аллюзии на бунт против Творца, а также негативная рефлексия своей внешности подпольным парадоксалистом («объективно данное» ему «*подлое выражение лица*») — как дифференцирующая его смысловую позицию от Иова «проказа души».

Телесность в субжанре исповеди антигероя оказывается, таким образом, семантически не менее значимым пластом, чем уровень духовной активности субъекта текста.

⁶ Живолупова Н. Телесность в художественной антропологии... С. 88—90.

Аркадий Неминуций

«АРОМАПОЭТИКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПРОЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Специфика ольфакторной составляющей поэтики Достоевского периодически привлекает внимание исследователей, однако этот интерес имеет характер либо селективный, когда рассматривается один текст (чаще всего «Преступление и наказание»), либо корпоративный, когда интерпретаторы демонстрируют разную степень удаленности от литературоведения и решают иные задачи.¹ Возможно единственная, хотя и далеко не бесспорная по результатам попытка системного анализа художественного мира писателя в указанном аспекте предпринята в статье О. Кушлиной, опубликованной в двухтомнике «Ароматы и запахи в культуре».² Впрочем, целый ряд весьма любопытных наблюдений был сделан в свое время еще и Л. В. Карасевым.³

Между тем внимательный и непредвзятый анализ данного компонента поэтики Достоевского может выявить, как представляется, целый ряд весьма значимых признаков и закономерностей.

Сразу же следует отметить, что количественное сравнение с сопоставимыми компонентами, к примеру, маркировкой

¹ См., например: Климova С. М. Агиографические элементы романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Человек. 2002. № 6. С. 157–165.

² Кушлина О. От слова к запаху: русская литература, прочитанная носом // Ароматы и запахи в культуре. М., 2003. Кн. 2. С. 66.

³ Карасев Л. В. О символах Достоевского // Вопросы философии. 2002. № 10. С. 90–111.

«Аромапоэтика» в художественном мире прозы Достоевского

цвета или звука, как в ранней, так и в зрелой прозе писателя⁴ в первом приближении свидетельствует о периферийности ольфакторной системы знаков. Даже в ранних, связанных с традициями «натуральной школы» опытах Достоевского запахи и ароматы упоминаются крайне редко, отсутствует их развернутая номенклатура и градация, а из пяти последних романов в трех случаях актуализации данной сферы вовсе единичны. Это наблюдение подтверждается и данными статистического словаря языка Достоевского.⁵ Так, например, слово «аромат» и его вариант «ароматный» во всем корпусе прозы писателя употреблены всего десять раз. Однако хорошо известно, что в художественном тексте количественный показатель далеко не всегда имеет решающее значение, может включаться так называемый «минус-прием» (как его определил Ю. М. Лотман), т. е. случаи, когда отступление от мыслимой средней нормы употребления не уменьшает, а, напротив, увеличивает значимость какого-либо элемента повествования.

Качественный анализ ольфакторного сегмента поэтики Достоевского свидетельствует о проявлении еще на раннем этапе его творчества достаточно четко структурированной, биполярной в своей основе модели.

Так, например, уже в дебютном и достаточно объемном романе «Бедные люди» Достоевский весьма скупое, устами своего героя обозначает сферу запахов и ароматов. Характеризуя в частности место своего нового обитания, Макар Девушкин сообщает своей корреспондентке:

«У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами...» (1, 14).⁶

Несколько позже, конкретизируя обстановку «Ноева ковчега», он же уведомляет Вареньку Доброселову:

«... запах дурной... одним словом нехорошо. <...> как-то <...> душно, то есть не то чтобы оно пахло дурно, а так, если можно выразить-

⁴ О значении цвета и звука в художественном мире Достоевского см.: Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.

⁵ Шайкевич А. Я., Андрющенко В. М., Ребецкая Н. А. Статистический словарь языка Достоевского. М., 2003.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы; курсив в цитатах мой. — А. Н.

ся, немного гнилой, остро-усласенный запах какой-то. <...> У нас чижики так и мрут» (1, 22).

На первый взгляд в этих фрагментах нет какой-либо особо значимой информации. Более того, здесь совершенно очевиден ситуативный, описательный, социально-бытовой аспект: атмосфера петербургского доходного дома вряд ли могла быть иной. Обращает на себя внимание, однако, то, что и в дальнейшем редкие упоминания о каких-либо запахах помещаются в пределы оппозиции «благорастворение воздухов» — дурной, мертвящий, гнилостный аромат. Какие-то ольфакторные нюансы отсутствуют начисто. Столь же определена ароматическая палитра в «Записках из Мертвого дома», где квазибытовое описание атмосферы (в узком смысле этого слова) казармы или каторжной бани «длинная, низкая и душная комната <...> с тяжелым удушающим запахом» (4, 10); «чад и копоть» (4, 10), «гнилой, чахоточный» (4, 165) и т.д. не замыкается именно на жизнеподобном описании, но восходит к инварианту дантовского ада.⁷ Нечто принципиально сходное обнаруживается в повестях «Неточка Незванова», «Маленький герой», романе «Белые ночи». Надо, однако, иметь в виду, что целый ряд таких ранних текстов Достоевского, как «Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Село Степанчиково и его обитатели», роман «Белые ночи», вообще «безуханны», в них нет никаких прямых номинаций запахов и ароматов.

Еще более определенно контуры выделенной модели заявляют о себе в художественном мире последних пяти романов. Наиболее внятно сама сфера ольфакции представлена в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых». В последнем случае особая значимость «аромapoэтики» выделена автором кроме того еще и в названиях соответствующих глав («И на чистом воздухе», «Тлетворный дух»).

Уже в первом романе «пятикнижия» негативная коннотация, связанная с «аромapoэтикой», заявляется в «семантическом поле» скверных запахов лексемой «смердит», введенной в контекст «Преступления и наказания» как часть цитаты из евангельской притчи о воскресшем Лазаре. Вариантами данного опорного понятия становятся упоминания

⁷ Впрочем, такое определение пространства дает и сам рассказчик, но скорее в профанно-бытовом смысле: «...я думал, что мы вошли в ад» (4, 98).

о разнообразных проявлениях внешнего по отношению к персонажу мира, связанных с трансляцией соответствующего запаха: «особенная летняя вонь» на улице (6, 6); «с лестницы несло вонью» (6, 22); «неслись волны табачного дыма» (6, 22); «до тошноты било в нос <...> краской на тухлой олифе» (6, 75) и т.п. Еще раз отметим, что подобного рода акценты чрезвычайно редки в этом и других текстах. Иллюзия же постоянного присутствия, которой поддаются не только читатели, но и исследователи, порождается тем, что Достоевский использует подобные знаки в моменты «пороговых» состояний персонажа, которые провоцирует обостренность восприятия мира вообще. Заслуживает особого внимания тот факт, что генерирование упоминаний о скверных запахах как в «Преступлении и наказании», так и в других романах «пятикнижия» практически всегда связано с изображением или моделированием закрытого пространства (комната, лестница, дом, двор-колодец), что объясняет наличие некоего семантического «эскорта», который связан с присутствием, строго говоря, не несущего собственно ольфакторного смысла мотива спертости атмосферы и духоты. Видимо, не случайно в критических или кризисных ситуациях персонажи Достоевского ощущают острую нехватку воздуха для дыхания. Исследователями уже неоднократно отмечалось, что идея смрада в традиционном культурном контексте несет в себе признак связи с дурной стороной мира, его нижней, хтонической, сатанинской, адской, греховной сферой.⁸

Семантика же благоухания, напротив, соотнесена с идеей выхода из «пространства зла», спасения и даже невоплощенного идеала, что присутствует и в упомянутом романе. Наиболее развернуто данная интерпретация представлена в эпизоде сновидения Свидригайлова накануне самоубийства:

«Богатый, роскошный *деревенский коттедж* <...> весь обросший *душистыми клумбами цветов* <...> крыльцо <...> заставленное грядами роз; светлая, прохладная лестница <...> обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисзов, склоняющихся на своих

⁸ Левинсон А. Повсюду чем-то пахнет // Ароматы и запахи в культуре. М., 2003. Кн. 2. С. 23.

ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с *сильным ароматным запахом*. <...> Полы были усыпаны свежеею накошенной *душистой травой*, окна были отворены, *свежий, легкий, прохладный воздух* проникал в комнату...» (6, 391).

Присутствующая здесь семантика открытого пространства также чрезвычайно важна.

Примечательно в этой связи, что современная теория восприятия запахов Монкриффа-Эймура выделяет семь так называемых первичных запахов: камфорный, едкий, эфирный, цветочный, мятный, мускусный и гнилостный (вспомним здесь описание своего жилища Девушкиным). Смешивание первичных запахов дает их сложные версии. Как основные, так и сложные ароматы оказывают разное влияние на сознание (и подсознание) человека.⁹ Упомянутые во сне Свидригайлова запахи роз, нарциссов и свежескошенной травы способны с точки зрения данной теории оказывать антидепрессивное воздействие. Разумеется, в таком факторе воздействия не может быть единого стандарта, восприятие запахов — процесс в значительной степени индивидуальный, но связь попыток Свидригайлова вырваться каким-либо образом из адского круга, в котором он оказался, и обоняемой палитры ароматов представляется достаточно очевидной. Впрочем, как уже отмечалось, выделенная бинарная оппозиция не лишена у Достоевского осложняющих моментов. Создавая инвариантную модель, автор производит разнообразные манипуляции с ее элементами, вплоть до полной взаимозаменяемости; динамика противоречий и борений вносит свои коррективы. Во-первых, граница между сферами «адского», дьявольского и «Божьей благодати»,¹⁰ маркированная в том числе и на рассматриваемом уровне, обнаруживает лишь относительную непроницаемость. Достаточно часто проявляется и семантика смежности, даже взаимного проникновения, казалось бы, полярных категорий. Так, скажем, явно не случайно упоминавшееся видение Свидригайлова завершается лицезрением загубленной им девочки-самоубийцы, лежащей в гробу с венком роз на голове (имплицитное указание на райский сад). Но здесь же косвенно заявляется и иной ольфакторный мотив — неизбежно

⁹ Штейнбах Х. Э., Еленский В. И. Психология жизненного пространства. СПб., 2004. С. 199–200.

¹⁰ Бэллен Роберт Л. Структура «Братьев Карамазовых». СПб., 1997. С. 48–63.

«Аромапоэтика» в художественном мире прозы Достоевского

возможный запах тления мертвой плоти. В финале же романа «Идиот» присутствует воссоздание сложного сочетания аромата цветов (букетов), поставленных Рогожиным у тела Настасьи Филипповны, запахов «ждановской жидкости» и тления.

Еще более неоднозначны варианты соединения элементов базовой ольфакторной модели в романе «Братья Карамазовы». С одной стороны, скажем, такой персонаж, как Смердяков, однозначно (как уже отмечалось достоевсковедами) через семантику фамилии в том числе связывается со сферой дьявольского, но с другой — его мать, юродивая Лизавета Смердящая, вне всякого сомнения, представляет иную сферу. Столь же показательно и нарушение культурных и не только культурных канонов в случае со старцем Зосимой: ожидаемое после смерти благоухание воплощается в «тлетворном духе». Объективности ради отметим присутствие некоего промежуточного ряда с условно нейтральной семантикой. Четкая качественная атрибуция запахов и ароматов, реализованных в данной зоне, по этой причине достаточно затруднена. К таким образцам можно отнести, например, запах мышей и «чего-то кожаного», который ощущает в номере гостиницы Свидригайлов, или аромат печеных блинов, обоняемый в крестьянской избе Степаном Трофимовичем Верховенским.

Однако контрастная смысловая доминанта: скверные запахи в закрытом пространстве со спертым, удушливым воздухом и, напротив, — благоухающие ароматы, транслируемые свежим, прохладным дуновением, остается актуальной для всех текстов Достоевского.

Специально следует отметить еще один весьма характерный признак. Размышляя о соотносительности поэтики писателя с эстетикой «натуральной школы» и шире — с реалистической художественной практикой, разные исследователи уже давно отметили явную несклонность Достоевского к воссозданию эмпирически понимаемого быта. «Вещные детали, аксессуары, “обстановка” почти отсутствуют в его романах», — справедливо констатировала Н.В. Кашина.¹¹ Сходный принцип обнаруживается и в сфере «ароматологии». Достоевский, как правило, избегает детализации, связанной с описанием того или иного запаха. Столь же последовательно писатель

¹¹ Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского. М., 1989. С. 31.

отказывается от использования каких-либо сравнений с целью оживления соответствующих ассоциаций потенциального реципиента текста, позволяющих идентифицировать незнакомое или малознакомое в аспекте ольфакции через более знакомое. (Одно из немногих исключений — характеристика аромата в романе «Подросток»: «... из лукошка пахло каким-то кислым и острым запахом, какой бывает от долго не мытого грудного ребеночка», 13, 80). Чаще же всего присутствует минимально развернутая лексическая маркировка («смрад», «вонючий», либо, напротив, — «благоуханный», «сладостный» и т. п.).

Более того, как системный и показательный вариант использования данного элемента поэтики можно оценить случай, когда обозначаемая в художественном мире реалия, по определению требующая именно ольфакторной квалификации, остается, по сути дела, без характеристики запаха, т. е. задача чисто смысловой, рациональной номинации объекта или явления явно главенствует над остальными. Показательны в этом отношении хотя бы два примера из романа «Бесы». Оба они связаны с оценкой отношений между Варварой Петровной Ставрогиной и Степаном Трофимовичем Верховенским:

«Май был в полном расцвете; вечера стояли удивительные. Зацвела черемуха. Оба друга сходились каждый вечер *в саду* и просиживали до ночи в беседке, изливая друг перед другом свои мысли и чувства» (10, 17).

«... он <...> походил как бы на патриарха или, еще вернее, на портрет поэта Кукольника <... > особенно когда сидел *летом в саду, на лавке, под кустом расцветшей сирени...*» (10, 19).

Актуализированное и в одном, и в другом случаях открытое пространство (сад) объективно, казалось бы, должно включать в себя изображение развернутого регистра запахов и ароматов. Достоевский, однако, ограничивается лишь выборочно-локальной констатацией (цветущая черемуха, расцветшая сирень), помещая изображаемые таким образом реалии, условно говоря, в «безвоздушную» среду, неспособную выполнять функцию «передатчика» ароматической гаммы. Не менее последовательно писатель отказывается воспроизводить ольфакторную функцию человеческого тела (если это не запах смерти и разложения). Ни в одном из пяти последних романов, за очень

«Аромапоэтика» в художественном мире прозы Достоевского

редкими исключениями, невозможно обнаружить упоминания о запахах, каким-либо образом связанных с социальным статусом персонажа, его возрастной или половой принадлежностью, что хотя бы в минимальной степени присутствовало в ранней прозе. Равно не актуальны для автора «пятикнижия» ароматы предметов и аксессуаров, которыми пользуются герои, а также ольфакторные характеристики еды и питья.

В свете сказанного можно предположить, что периодически высказываемая мысль о принципиальном антирационализме Достоевского¹² как минимум нуждается в дополнительной проверке. По крайней мере с точки зрения ольфакторной составляющей (а она во многом изоморфна воссозданной в прозе Достоевского предметно-чувственной сфере) базисные основы поэтики писателя тяготеют скорее к рациональному формату, а концептуальное начало всегда приоритетно. Говоря иными словами, в художественном мире Достоевского (и в первую очередь это касается зрелого и завершающего этапов его творчества), по сути дела, нет запахов и ароматов в их эмпирическом понимании, но есть четко структурированная ольфакторная модель, наделяемая метафорическими либо символическими значениями.

¹² См., например: Богданов К. «Тлетворный дух» // Ароматы и запахи в культуре. М., 2003. Кн. 2. С. 123.

Валентина Борисова

**РИТМИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ПРОЗЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
(на примере фантастического рассказа
«Сон смешного человека»)**

Ритм, подобно жанру и стилю, является универсальной категорией в жизни и в искусстве. Генерализующее значение он имеет и в литературе, как одно из важнейших невербальных проявлений художественного смысла в произведении. Вместе с интонацией он вызывает суггестивный эффект, связывая автора и читателя через текст. Ритм как бы фильтрует, обнажает его смысл, что особенно очевидно при чтении стихов. Показателен в этом плане ритмический строй лирического произведения Анны Ахматовой:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

Ключевой в данном тексте является седьмая, последняя строка, именно в ней происходит интонационный, риторический и ритмический перебив: дольник сменяется четким четырехстопным ямбом, в котором определяющей становится ритмическая фигура 2^0 ($2^0 2^0 2^0 2^0$). В данном случае пер-

вая цифра обозначает место ударного слога в фонетическом слове, а вторая — количество безударных слогов за ним.

Но и в прозаической речи есть указания на заданный автором ритм:

«Ритмообразующие формы и факторы как существенный признак поэтической речи дают себя знать и в прозе».¹

Хотя, следует признать, ритм прозы как объект филологического исследования определился не сразу. Ведь на речевом уровне, в отличие от ритма стихотворного текста, он проявляется специфически. Тем не менее формалисты в 20-е гг. прошлого века измеряли прозу мерой, близкой к стихам, и выдвинули теорию стопочленения и выделения метрической основы в прозе. В подобном духе разбирал ритм прозы А. Белый. Только в 60—70-е гг. XX в. появились исследования, специально посвященные прозаическому ритму. Так, В. М. Жирмунский в работе «О ритмической прозе» обратил внимание на риторическую, грамматическую и синтаксическую организацию текста, а не только на его звуковую сторону. В 1974 г. вышел сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», в котором ритм рассматривается как эстетическая категория с широкими функциями. Этапной является и книга М. М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» (1982). Именно этот исследователь определил ритм как элемент художественного целого, обеспечивающий единство произведения. Он указал на то, что ритм по-разному проступает на различных уровнях литературного произведения, и он может быть обнаружен в чередовании фразовых компонентов, целых фраз, абзацев, в повторах тем, мотивов, ситуаций, в закономерностях сюжетного движения, в соотношении различных композиционно-речевых единиц, в развертывании всей системы образов и каждого из них. Также важное значение имеют работы лингвистов, начиная с В. В. Виноградова и включая исследования Н. В. Черемисиной, указавшей на то, что истоки ритма художественной прозы уходят в ритм речи разговорной.²

¹ Виноградов В. В. О теории поэтической речи // Вопросы языкознания. 1962. Вып. 2. С. 5.

² Черемисина Н. В. 1) Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981; 2) Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

О ритме прозы Достоевского в свое время писали М. М. Бахтин и А. В. Чичерин. Последний в книге «Сила поэтического слова» говорил о «великолепной и захватывающей речи Достоевского». Еще раньше в книге «Ритм образа» он отмечал, «как неуловимо многообразен обычный, даже искусный прозаический ритм, изучать который мы только еще начинаем».³ После А. В. Чичерина «общим местом» в достоевковедении стало суждение о «бешеном ритме произведений писателя: судорожно напряженное движение в авторской речи, созвучное речи персонажей, составляет в творчестве Достоевского стилистическую доминанту».⁴

Действительно, в первом восприятии ритм повествования Достоевского кажется неровным, лихорадочным. Как показала Е. А. Иванчикова, «свойственная [его] текстам <...> легкая и безошибочная “узнаваемость” обязана, прежде всего, своеобразию его синтаксиса».⁵ Исследовательница обратила внимание на способы интонационно-смыслового выделения слов (или группы слов) в текстах писателя, отметила в его речевом почерке характерные для того времени явления разговорной речи. К ее наблюдениям и заключениям можно добавить следующие принципиальные соображения: при всей ориентации художественной речи, и в особенности ее прозаического варианта, на разговорную форму в ритме прозы Достоевского видна опора и на другой источник. Это Библия. «На каторге он сделал два важнейших приобретения: то были народная речь и Библия».⁶ Действительно, «четыре года он должен был согласовывать свою речь с языком народа и четыре года читал одну Библию. <...> На каторге он с ними сроднился».⁷

В результате прозаический ритм в произведениях Достоевского приобрел синкретическую, двуединую природу: он обусловлен живой стихией разговорной речи и библейским

³ Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. М., 1978. С. 208.

⁴ Чичерин А. В. Искусство прозы. М., 1973. С. 262.

⁵ Иванчикова Е. А. Индивидуальный синтаксис Достоевского // Слово Достоевского. М., 2001. С. 310.

⁶ Назифов Р. Г. Проблема художественности Ф. М. Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург: УрГУ, 1991. С. 128

⁷ Там же.

слогом. Их напряженное взаимодействие определяет ритмическую характерность художественного повествования в произведениях писателя.

Рассмотрим некоторые аспекты ритмической организации «фантастического рассказа» «Сон смешного человека». Ее основу образуют формы грамматико-синтаксического параллелизма, поддержанные, прежде всего, словесными повторами. Также большую роль в тексте играют слова-образы, приобретающие лейтмотивный, символический характер. Значимыми являются и другие характерные особенности художественной организации произведения: его композиции, абзацной структуры, риторического и речевого строя.

«Сон смешного человека» состоит из пяти композиционных частей и заключения. Первая глава начинается с признания-утверждения: «Я смешной человек <...> надо мной смеялись все и всегда».⁸ Далее весь абзац поясняет смысл данного заявления. В последнем предложении оно вновь раскрывается, только в форме отрицания: «Нет, не поймут», т. е. осмеют. Перед нами ритмическое развитие от краткой фразы к разворачиванию ее содержания в более объемных конструкциях, а затем — к максимальному сосредоточению, свертыванию всего предшествующего движения в еще более кратком финале. Подобный прием весьма характерен для всего рассказа Достоевского.

О его большом мастерстве свидетельствует хорошо выстроенная с точки зрения логики и риторики художественная речь. Ее цель: разъяснение, внушение, магическое воздействие. Поэтому чрезвычайно функциональны в тексте Достоевского повторы. Наиболее частотным является слово «смешной». Лексический повтор, связанный с понятием «смеха», «смешного», отличает первый и второй абзацы первой главы, в которых слова с морфемой -смех-, -смеі- встречаются 13 раз.

Смешной человек вызывает смех и непонимание у других. «Они меня называют теперь сумасшедшим» (25, 104). Так оформляется оппозиция, контрастирующая ритмические планы, которым соответствуют два смысловых центра: «я» — «они». Для первого компонента оппозиции «я» свойственны

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 104. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

относительно краткие синтагмы и преобладание ударных зачинов и окончаний: «Я /смешной человек» /. «Я всегда / был смешон» /. «Я бы сам / смеялся с ними /, — не то что над собой /, а их любя /...» (25, 104).

Для второго компонента оппозиции «они» показательны более объемные ритмические единицы и возрастание роли безударных зачинов и особенно окончаний: «Они меня называют теперь /сумасшедшим» (25, 104). Данная оппозиция является в рассказе сквозной: в первой и второй главах «они» — это все те, кто окружает героя: приятели, друзья, соседи и другие люди, в третьей главе — «они» — это «дети солнца», жители земного рая. Только в четвертой главе противопоставление ослабевает, когда любовь «невинных и прекрасных людей», объединяющая всех, преобразует героя: «...я чувствовал, что при них и мое сердце становилось столь же невинным и правдивым, как и их сердца...» (25, 115). Однако герой не сливается с жителями «рая», и в пятой главе противопоставление появляется снова: «зараженные» «трихиной» люди планеты-двойника вновь делают героя объектом насмешек: «Я умолял их /, чтоб они распяли меня на кресте /, я учил их /, как сделать крест /. Я говорил им /, что всё это /сделал я /, я один /...» (25, 117). В данном случае опять преобладают короткие синтагмы, ударные зачины и окончания.

И в других примерах, в которых доминирует местоимение «они», характерный ритм сохраняется: «Но они лишь смеялись надо мной / и стали меня считать / под конец / за юродивого» (25, 117). Здесь также используются большие по объему ритмические единицы, безударные зачины и окончания.

Таким образом, оппозиция «я» — «они» ритмически остается в тексте неизменной, отражая сквозной для творчества Достоевского мотив объединения/разъединения людей.

Рассказ насыщен и словами-символами. Благодаря ритму, символы, пронизывающие текст, запечатлеваются в сознании читателя как смысловые и эмоциональные доминанты. Главный символ и лейтмотив — Истина. Она выступает как перифраза Откровения, как эмблема, «живой образ» Любви и Веры, возможной на земле. По последним текстологическим изысканиям это слово — сквозное и ключевое в рассказе — в прижизненной редакции было написано с заглавной буквы, что

говорит о его сакральном, христианском значении («Я есмь Истина»)⁹.

Лексема «Истина», настойчиво повторенная героем (трижды в двух соседних предложениях) уже в первом абзаце начальной главы, становится особенно значимой; выделяясь ритмически — самым безударным на общем фоне дактилическим окончанием, она усиливает противопоставление «я» — «они». «...они не знают Истины, а я знаю Истину» (25, 104). Здесь повтор переходит в свою вариацию — лексико-синтаксический параллелизм, усиленный антитезой. В третьем абзаце, говоря об Истине, герой использует другую разновидность лексического повтора — хиазм: «И вот, после того уж, я узнал Истину. Истину я узнал в прошлом ноябре...» (25, 105). Благодаря таким риторическим приемам слово «Истина» становится важнейшим символом в тексте.

Появлению другого образа-символа — маленькой девочки предшествует особое состояние героя, которое автор передал словами «все равно» и также подчеркнул его ритмически. Выражение «все равно» и его контекстуальные синонимы повторяются 10 раз, к тому же выделяясь графически — через курсив. Мотив «все равно» взаимодействует с мотивом смерти: «...я положил /в эту ночь / убить себя /» (25, 106). Здесь опять наблюдается изохронизм: в каждой синтагме содержится по 4 слога. Далее вводится ритмическая тема девочки с преобладанием безударных зачинов и окончаний. Она найдет отклик и в описании жителей рая.

В заключении вновь возникает символический «живой образ Истины». Здесь мощно звучит проповедь Истины — любви к ближним. Основная мысль заключается в риторическое кольцо: «Главное — люби других как себя, вот что главное...» (25, 119). С помощью лексических повторов Достоевский создает эффект пророческого движения: «Я иду проповедовать /, я хочу проповедовать /, — что? / Истину /, ибо я видел ее /, видел своими глазами /, видел всю ее славу /!» (25, 118). Опять можно отметить изохронизм в первых двух синтагмах, дополненный двойным повтором, благодаря которому выделяется главное слово «Истина».

⁹ См. об этом: Тафасова Н. А. Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–165.

Другая, не менее важная фраза также звучит как стихи: «О, я бодр, я свеж, я иду, иду...» (25, 118). Ритм приобретает здесь почти библейский характер, соответствуя стилю пророческой проповеди. Но поскольку рассказ отличается сочетанием исповеди с проповедью, в нем сильно пробивается и разговорная стихия. Для исповеди показательны многочисленные обращения («Слушайте... Знаете ли...»), восклицания («...никогда еще не было такой темноты!»), риторические вопросы («Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?»), разговорные конструкции («И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было?»). Живая интонация создает иллюзию спонтанной речи, произносимой непосредственно перед слушателями.

В других же частях рассказа, стилизованных под проповедь, преобладают книжные формы речи, в которых важную роль играют именно повторы. Они носят системный характер и многофункциональны. Это повторы языковых средств, мотивов и ситуаций, они сцепляются, рифмуются, то противопоставляясь, то симметрично совмещаясь. Это показательно, например, для мотива осмеяния Истины, мотива «все равно», мотивов звездочки, девочки, сна, мотивов жизни и смерти, ненависти и любви к людям. Каждый мотив практически удваивается, сменяя при этом свою тональность.

С данной точки зрения интересно проявляется в ритмической организации рассказа принцип симфонизма. Он выражен в диалектике эмоциональных состояний героя в неразрывной связи с сюжетом. Это своего рода эмоционально-музыкальная партитура произведения Достоевского. В первом абзаце звучит мелодия грустной исповеди; здесь же оформляется драматическая ситуация «мудрого безумца». Далее прорывается горькая ирония: «на свете везде все равно». Эмоциональная напряженность внутренней речи рассказчика отражается в ее синтаксическом и интонационном строе: в ней много восклицаний: «Ох как тяжело одному знать Истину!» (25, 104). Смена интонационного, ритмического звучания происходит после встречи Смешного человека с маленькой девочкой. Неожиданно для себя он эмоционально остро реагирует на поведение испуганного ребенка. Показателен здесь резкий поведенческий жест героя: он топнул и крикнул на ребенка. Далее идут раздумья, оформленные в предложениях-вопросах, медленно

раскрывающих мысль. Обилие предположительных сочетаний «если б», «сделал бы», «знал бы», «был бы там», «продолжал бы» создает особый — спотыкающийся, неровный ритм, который взрывается темой сна: «...а сон мой, сон мой, — о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» (25, 109).

В итоге ритм приобретает циклический, волнообразный характер: наблюдается возрастание напряжения и спад его. Так, мелодия и ритм в конце второй главы, по сравнению с предшествующим текстом, обретают иной характер: темп изложения замедляется, преобладает описательность, используется много деталей. Доминируют, например, монотонные звуки падающих капель. Затем опять происходит эмоциональный прорыв: герой обращается к Богу. Наступает пауза — и ритм передает стремительный полет Смешного человека к солнцу. Звучит райская мелодия, но вот она прерывается воплями отчаяния. Используется здесь и градация: «Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя» (25, 117). После такого трагического апогея опять наступает пауза, за ней следует пробуждение героя и его восторг. Концовка рассказа эмоционально накаленная, в ней звучит торжественная речь пророка, лирически взволнованная, убеждающая не рационально, а эмоционально. Еще раз можно констатировать, что произведение Достоевского отличается специфическим чередованием длинных пауз и острых пиков эмоционального напряжения, характерным для жанра лирико-драматического рассказа. Эта черта со всей очевидностью проявляется в финале: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» (25, 119). Здесь речевая стихия наконец гармонизируется, не случайно ритм прозы становится похож на ритм стихов, как в эпилоге «Преступления и наказания» (6, 421).

Сравним:

	Ритмические схемы			Кол-во слов	Степень акцентуации
1. <u>С высокого берега</u>	2 ²	1 ²		7	0,28
2. открывалась широкая окрестность.	3 ¹	2 ²	2 ¹	11	0,27
3. <u>С дальнего другого берега</u>	1 ²	2 ¹	2 ¹	9	0,33
4. чуть слышно доносилась песня.	2 ¹	3 ¹	1 ¹	9	0,33
5. Там,	1 ⁰			1	1

Валентина Борисова

6. в облитой солнцем	2 ¹	1 ¹		5	0,25
7. <u>необозримой степи,</u>	4 ¹	2 ⁰		7	0,25
8. чуть приметными точками	3 ²	1 ²		8	0,25
9. чернелись кочевые юрты.	2 ¹	3 ¹	1 ¹	9	0,33
10. Там	1 ⁰			1	1
11. была свобода	2 ⁰	2 ¹		5	0,25
12. <u>и жили другие люди,</u>	2 ¹	2 ¹	1 ¹	8	0,37
13. совсем не похожие	2 ⁰	3 ²		7	0,25
14. на здешних,	2 ¹			3	0,33
15. там	1 ⁰			1	1
16. как бы самое время остановилось,	4 ⁰	1 ¹	4 ¹	12	0,25
17. <u>точно не прошли еще</u>	1 ¹	3 ¹	2 ⁰	7	0,42
18. века Авраама	2 ⁰	3 ¹		6	0,33
19. и стад его.	2 ²			4	0,25

Данный текст делится на четыре предложения с четырьмя синтагмами внутри. Уже поэтому он ритмизован. Внутри синтагм — от 1 до 3 фонетических слов (с учетом проклитики и энклитики). В каждом синтаксическом блоке соответственно 36—30—24—30 слогов, кратных шести. Таким образом, наблюдается силлабическая урегулированность. Ритмические схемы, в которых первая цифра обозначает место ударного слога в фонетическом слове, а вторая — количество заударных слогов, также передают определенную ритмическую закономерность: количество заударных слогов варьируется от 0 до 2, чаще повторяются интервалы в 1 и 2 слога; ударными в основном являются первые и вторые слоги. С акцентной точки зрения можно говорить об аритмии, поскольку в целом акцентной равномерности или нарастающих или убывающих акцентных рядов нет; тем не менее бросается в глаза в трех случаях высокая плотность акцентуации, равная 1 («там»), в остальных случаях напряженность ритмического ряда колеблется от 0,25 до 0,42 (степень акцентуации определяется соотношением ударных и безударных слогов в синтагме). Внутри ритмической схемы повторяется ритмическая фигура (2¹ 3¹ 1¹) в 4-й и 9-й синтагмах; симметричны с лексической, синтаксической, интонационно-ритмической точки зрения

Ритмический анализ прозы Ф. М. Достоевского

5-я, 10-я, 15-я синтагмы, в них используется одна и та же ритмическая фигура 1⁰.

Если умножить количество синтагм в каждом блоке на коэффициент «золотого сечения» 0,618, то можно обнаружить «гармонические центры» как своеобразные эмоциональные и смысловые «стержни» (в тексте они подчеркнуты). Их содержательно-эстетическая значимость проявляется и в отношениях контрапункта, в которых находятся синтагмы 1, 3, 5, 7, 10, 15, они выделяют пространственную доминанту в тексте, выполняя идейно-смысловую и композиционную функцию указания на хронотоп рая. Лейтмотивный характер этих синтагм подчеркнут определенной урегулированностью ритмических схем и фигур, которая дополняется риторическими приемами. Так выявляется заданная автором ритмотектоника текста, суггестивным образом улавливаемая читателем.

Культурные и поэтические диалоги

Cultural and Poetic Dialogues

Рита Клейман

ПОЭТИКА МОЛЧАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО И ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР БОЛЬШОГО ВРЕМЕНИ

Гигантские просторы мировой культуры пронизаны сложной системой семиотических констант, параллелей и стыковок, скрытых рифм и редуцированных переключек, создающих в совокупности своей сложное резонансное единство художественного мира с общим культурным кодом. К числу таких кодовых констант, как нам представляется, относится и поэтика молчания. В настоящей работе мы попытаемся рассмотреть «молчание Достоевского» как проявление этой константы.

Объем статьи не позволяет сделать подробный теоретический экскурс в проблематику молчания с обзором соответствующих концепций и высказываний — от М. Хайдеггера до Р. Барта или С. Зонтаг. Ряд публикаций по данной проблематике появился в последнее время в России. В ходе работы мы будем обращаться к тем или иным авторам, а также на конкретном материале обозначим отдельные *теоретические* аспекты проблемы, в частности, вопросы соотношения *молчания* и таких несинонимичных, но контекстуально связанных с ним категорий, как *косноязычие*, *жест*, *пауза*, *подтекст*, *умолчание* и *тишина*.

Отдельные положения некоторых современных авторов изначально не могут не вызывать возражения. Так, М. Эпштейн следующим образом обосновывает свои предпочтения:

© Р. Клейман, 2011

Поэтика молчания в художественном мире Достоевского

«...в литературе XIX века мы больше обращаемся к “чистым” художникам Пушкину и Гоголю, чем к таким вершинам мыслящего и философствующего искусства, как Ф. Достоевский и Л. Толстой <...> Нас интересует <...> область художественной метафизики, в отличие от метафизики доктринальной и спекулятивной».¹

Столь безоговорочное деление русских классиков на «чистых» и «нечистых» отсылает читателя то ли к полемике Чернышевского с Дружининым по поводу «чистого искусства» и «гоголевского периода», то ли к вывернутым наизнанку трудам адептов соцреализма по вопросам идейности.

Опасения вызывает и другая тенденция, внешне противоположенная указанной. Она популярна в той части российской интеллектуальной элиты, которая ориентирована главным образом на православный тип культуры; при этом «русское молчание (тишина) как состояние должной духовной сосредоточенности часто противопоставляется иноземной суетной шумливости — как некоему недолжному состоянию (не-тишине)».² Здесь, на наш взгляд, часть истины выдается за целое, за абсолют. Русская культура исторически, несомненно, таит в себе огромный пласт самобытного молчания;³ однако она отнюдь не сводится только к нему, равно как и западная («иноземная») культура вряд ли может быть адекватно осмыслена в терминах «суетной шумливости». Кроме всего, категории *молчания* и *тишины* рассматриваются в приведенном фрагменте как безусловно синонимичные, с чем вряд ли можно согласиться. Сошлемся на Бахтина:

«В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)».⁴

¹ Эпштейн М. Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М., 2006. С. 14–15.

² Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1998. С. 50. Применительно к творчеству Достоевского см., например, статью: Иванов В. В. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Там же. С. 321–327.

³ Достаточно сослаться на корифеев русской философско-богословской мысли, много размышлявших о сущности безмолвия допетровской Руси. См., например: Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1971.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 338.

В нашей работе мы попытаемся пройти между Сциллой негативизма по отношению к концепту молчания в поэтике Достоевского и Харибдой абсолютизации православного молчания (в том числе и в его поэтике) как единственно значимого. Переходя непосредственно к Достоевскому, скажем сразу, что *условно* мы выделили в его художественном мире *10 типов молчания*. Разумеется, эта систематика носит рабочий характер; вместе с тем она представляется достаточно репрезентативной.

Начнем с поэтики *высокого безмолвия*, которое предлагается подразделить на три взаимосвязанных типа: *ветхозаветное, христологическое, исихическое*. Сюда же, по принципу антитезы, примыкает и четвертый тип: *искусительное молчание*. Пример молчания, связанного с *ветхозаветной* традицией, — князь Мышкин, с безмолвным рыданием простирающий руки в синеву швейцарских гор; по нашему убеждению, этот эпизод «Идиота» таит в себе редуцированную аллюзию на библейского Моисея, простирающего руки к Земле обетованной, из которой он один «выкидыш».

Наиболее очевидный пример *христологического* молчания — «Легенда о Великом Инквизиторе». Об этом тексте написано множество исследований,⁵ поэтому хотелось бы (под углом зрения заявленной темы) сделать лишь следующее уточнение: оппонент Инквизитора — отнюдь не единственный персонаж «Легенды», маркированный молчанием. Их по крайней мере еще два: сам Инквизитор и Алеша. Обратимся к тексту:

« — Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? — улыбнулся *всё время молча слушавший Алеша*, — прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*? — Прими хоть последнее, — рассмеялся Иван <...> старику надо высказаться <...> он высказывается и говорит вслух то, о чем *все девяносто лет молчал*»⁶ (14, 228).

Так группируются две пары персонажей, противопоставленные полярной семантикой молчания: на одном полюсе Христос и Алеша, на другом — Иван и Инквизитор. Но поляризация снимается финальным поцелуем Алеши — Ивана; эта рифма

⁵ См., например: Селиверстов Ю. О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Здесь и далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах мой. — Р. К.

ситуаций, повторяющая (на невербальном уровне *жеста*) поцелуй Христа в бескровные уста Инквизитора, подтверждает высшую правоту молчания Христа и указывает путь к спасению: этот путь — братская любовь. Не можем не отметить и *фигуру умолчания*: оппонент Инквизитора ни разу не назван по имени, и это *неупоминание* Его весьма показательно.

Другой вариант высокого безмолвия, на наш взгляд, восходящий к *исихазму* и недооцененный литературоведением, воплощает старик Григорий в «Карамазовых». Причастность этого персонажа «второго плана» к столь высоким материям лишь на первый взгляд кажется маловероятной. Однако обратим внимание на неоднократно упомянутое *молчание* этого героя: пораженный рождением шестипалого младенца «Григорий был до того убит, что *не только молчал* вплоть до самого дня крещения, но и нарочно *уходил молчать в сад*» (14, 88). И далее: «Григорий <...> *молча пошел в сад*» (14, 89); «*уходил молчать*», и притом не куда-нибудь, а «*в сад*», т. е. в хронотопное пространство, причастное к мировому дереву, а через него к вселенской вертикали, — это, несомненно, кодовое молчание, к которому следует прислушаться, что мы и попытаемся сделать. Заметим, что наряду с молчанием Григорий становится постоянным читателем более чем знаковой книги: «добыл откуда-то список слов и проповедей “богоносного отца нашего Исаака Сирина”, читал его упорно и многолетно, почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу» (14, 89).

Как нам представляется, этот момент чрезвычайно значим с нескольких точек зрения. Казалось бы, «проходная», почти случайная деталь, поданная рассказчиком с легкой снисходительной улыбкой человека цивилизованного над человеком малообразованным. Но не забудем о дистанции между рассказчиком и Автором, а также о двухголосности слова у Достоевского. Что же касается фразы «*почти ровно ничего не понимал в нем*», то нам это не кажется аргументом против значимости такого чтения, — напротив.

Обратимся к свидетельству человека, чей авторитет представляется в данном вопросе непререкаемым: это старец молдавский Паисий Величковский; напомним, что имя Паисия, афонского молчальника XVIII в., прямо названо в «Карамазовых» как имя великого подвижника, возродившего традиции

старчества на Руси (14, 26). Проведенные нами исследования⁷ позволяют утверждать, что старец Паисий причастен к генезису таких персонажей, как Макар Долгорукий в «Подростке» и Зосима в «Карамазовых»; именно Паисий был для Достоевского важнейшим живым звеном в цепи преемственности древних традиций *исихического безмолвия* — от Афона, где он общился к тайнам исихазма, до Оптиной пустыни,⁸ куда ушли потом из молдавлахийских монастырей Секул и Нямц, его ученики,⁹ унеся с собой исихические Паисиевы размышления о *безмолвной* «умной молитве».¹⁰ Материальным носителем этих исихических традиций были рукописные книги, среди которых и список Сирина. Подчеркнем, что экземпляр этой книги имелся в библиотеке Достоевского¹¹ и что Паисий много лет работал над переводом Сирианова. Вот как он об этом вспоминает:

«Когда я проживал в небольшом еще числе братии на Афоне, была у меня книга святого Исаака Сирина, часть которой я переписал еще в юности моей в Киево-Печерской лавре... Книга эта и до сих пор находится у меня. Читая эту книгу на Афоне *много раз и со вниманием, я во многих местах не мог находить в ней смысла*. Я отмечал такие места особыми знаками на полях... Спустя некоторое время я встретил одного иеромонаха, у которого оказалась книга святого Исаака, будто бы во всем сходная с болгарскою книгою, писаною более чем за четыреста лет до того и сходною будто бы с греческою книгою <...> шесть недель день и ночь исправлял я по ней свою книгу, но оказалось, что неясные места в моей книге так и остались по-прежнему неясными».¹²

⁷ См.: Клейман Р.Я. 1) Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 165–172; 2) Достоевский: константы поэтики. Кишинев, 2001. С. 104–125.

⁸ О некоторых аспектах творчества Достоевского, связанных с Оптиной пустыню, см. в статье: Бочаров С.Г. Леонтьев и Достоевский // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 162 и далее.

⁹ Перечень ближайших учеников Паисия см. в книге: Житие и писания Молдавского Старца Паисия Величковского. Изд. Оптиной Пустыни. М., 1847. С. 5–14.

¹⁰ См.: [Величковский П.] Об умной или внутренней молитве. Сочинение Блаженного Старца Схимонаха и Архимандрита Паисия Величковского, Настоятеля Нямецкого и других монастырей в Молдавии и основателя Русского Ильинского скита на Афоне. М., 1902.

¹¹ Более подробно возможный путь «списка Сирина» от Величковского к Достоевскому мы попытались проследить в книге: Клейман Р.Я. Достоевский: константы поэтики. С. 117–123.

¹² Цит. по: Четвериков С. Молдавский старец схииеримандрит Паисий Величковский. Его жизнь, труды и влияние на православное монашество.

Как видим, «великий подвижник», образованнейший человек, исихаст, переписчик и переводчик Сирина старец Паисий за сто лет до персонажа Достоевского также неоднократно акцентировал наличие неясных мест в этом тексте, что, однако же, не отвратило его от упорного труда над книгой, освященной многовековой традицией. Напомним, что применительно к исихазму «темные места» — знак сосредоточенности на внутреннем постижении высших духовных ценностей.

С учетом всего сказанного можно с достаточным основанием утверждать: Достоевский, конечно же, не случайно избрал для чтения своего героя рукописную книгу творений Исаака Сирина, не всегда внятных, но «поразительных по своей глубине», как их охарактеризует С. С. Аверинцев.¹³ Персонаж, который с момента своей отцовской трагедии постоянно уходит в сад *молчать*, который склонен к мистицизму и является упорным многолетним читателем рукописной книги Исаака Сирина, невзирая на трудности ее понимания, — очевидно, причастен к *высокому безмолвию исихического типа*. Напомним в этой связи, что юродивая Лизавета Смердящая, мать Смердякова, не произносит в романе вообще ни одного слова, т. е. маркирована *молчанием* в его предельном воплощении. Таким образом, Григорий и Лизавета вовлечены в некий общий *контекст молчания*, которое метонимически переносится на Смердякова.

При этом рождение Смердякова происходит, с одной стороны, *в баньке* (т. е. в том месте, где нет креста и, соответственно народным повериям, может беспрепятственно появляться нечистая сила), а с другой стороны, — *в саду*, т. е., опять-таки повторим, в той пространственно-временной точке, которая через мировое древо связана с горными силами. Этим изначально определена хронотопная двойственность Смердякова и, как следствие, — двойственность его *молчания* в романе: с одной стороны, он причастен к *искусительному, дьявольскому молчанию*, с другой — к *молчанию высокому*.

Искусительное молчание является определяющим в его отношениях с Иваном; не случайно автор отмечает, что Ивана раздражало, когда Смердяков «вдруг *умолкал* <...> будто между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы

Petseri—Eesti, 1938. С. 100—102.

¹³ История всемирной литературы. М., 1984. Т. 2. С. 338.

секретное...» (14, 243). Это дьявольское *умолкание* особо значимо в эпизоде диалога перед поездкой в Чермашню: «...прибавил он, *помолчав* <...> Смердяков опять *помолчал* <...> Наступило опять *молчание*. *Промолчали* чуть не с минуту» (14, 244). При этом Достоевский использует особый прием для его усиления: неоднократно упомянутое *молчание* персонажа сопровождается его невысказанными репликами, адресованными Ивану. Дьявольский характер этих *безмолвных* реплик подчеркнут тем, что они «транслируются», говоря современным языком, через *левый* глаз Смердякова, а левизна, как известно, признак нечистой силы:

«Левый чуть прищуренный глазок его мигал и усмехался, точно выговаривая: “Чего идешь, не пройдешь, видишь, что обоим нам, умным людям, переговорить есть чего”» (14, 243).

Однако, как уже было сказано, функция Смердякова в поэтике молчания двойственна: дьявольское в нем борется с высоким исихическим молчанием, что особенно заметно в последнем диалоге с Иваном, где материальным носителем высокого молчания становится все та же книга Сирина. Здесь мы снова возвращаемся к названному отцу Смердякова Григорию. Сделав Григория «многолетним» читателем Сирианина, Достоевский тем самым предвещает следующее появление этой книги в романе. Произойдет оно очень нескоро; может быть, поэтому не сразу воспринимается глубинная связь между чтением Григория и чтением Смердякова. Однако в эпизоде последнего свидания Смердякова с Иваном Достоевский *трижды* (!) покажет нам книгу Сирина почти кинематографическим «крупным планом», подчеркивая тем ее значимость (15, 58, 61, 67). Момент принципиальной важности: подобно тому, как в «Идиоте» Достоевский вложил записку Аглаи в том Сервантеса, здесь он снова берет книгу со своей полки и передает ее из рук в руки герою. Разумеется, выбор Достоевского и в том и в другом случае далеко не случаен. Книгой Сирина, книгой Григория, приемного отца Смердякова, Достоевский накрывает греховные три тысячи, словно даруя надежду на раскаяние, а значит — на милосердие и прощение великому грешнику — отцеубийце и самоубийце.

Таким образом, мы рассмотрели — очень конспективно — комплекс вариантов высокого молчания в их оппозиции молчанию дьявольского искушения. Но, как уже было заявлено, высокое безмолвие, при всей его значимости — отнюдь не единственный

тип молчания в художественном мире Достоевского. Следующий типологический комплекс — *театральное молчание* в трех его ипостасях: *театральная пауза*, *немая сцена* и *перенос молчания в жест*. Характерный пример театральной паузы — эпизод конклава в доме Ставрогина, где все персонажи, начиная с него самого, поочередно втягиваются в эффектную, подчеркнуто театральную паузу. Ставрогин в ответ на неожиданный прямой вопрос матери о Хромоножке, «не ответив ни слова, тихо подошел к мамаше», т.е. он подчеркнуто держит паузу. Между тем акцентированное молчание Ставрогина почти гипнотически переносится на мать: она «только смотрела на него <...> еще один миг, и она не вынесет неизвестности. Но он *продолжал молчать*». Далее Ставрогин распространяет все тот же эффект уже на Хромоножку, заражая и ее *синдромом молчания*: «Молча смотря в землю, глубоко прихрамывая, она заковыляла за ним, почти повиснув на его руке». Далее этот синдром захватывает по «принципу домино» других участников конклава; следующая на очереди — Лиза: она «вдруг привскочила с кресла <...> Потом молча села опять...». И затем — апофеоз всеобщего молчания: «... все молчали в изумлении; *муху* можно было услышать...» (10, 146—147). Вынеся за скобку *муху*, которая создает дополнительные интертекстуальные переключки смыслов, можно говорить о том, что перед нами опыт жанровой интерференции: *театральная немая сцена в прозе* (для сравнения вспомним финал «Ревизора»).

Но не успевает читатель перевести дух от этой немой сцены, как его практически без антракта ожидает следующая театральная пауза: молчание Ставрогина после шатовской пощечины. Напомним: Ставрогин «отдернул свои обе руки назад и скрестил их у себя за спиной. Он молчал, смотрел на Шатова и бледнел как рубашка». Отмечена с точностью до секунды продолжительность паузы: «Через десять секунд глаза его смотрели холодно и <...> спокойно» (10, 166). Здесь мы выходим на другой принципиально важный в категориальном плане момент, а именно — на взаимосвязь *молчания и жеста*. Реальные воплощения этой взаимосвязи более чем многообразны; мы в данном случае рассматриваем лишь один из множества случаев, который можно определить как *молчание обратного жеста*, или, если использовать известное выражение Тургенева, «обратное общее место».

Напомним:

«Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места... А Достоевский скажет наоборот: человек *побледнел и остался на месте* <...> Это будет обратное общее место <...> дешевое средство...».¹⁴

Если вынести за скобки явную агрессию тургеневского выпада, то нельзя не признать, что он безошибочно описал один из отличительных приемов поэтики молчания Достоевского. Полвека спустя этот эпизод «Бесов» (причем со ссылкой на приведенный тургеневский пассаж) привлечет внимание Эйзенштейна, который на этом материале, а также на материале двух эпизодов из «Идиота» разработает новаторскую кинематографическую концепцию мизанжеста (переложение в жест) и мизанкадра (переложение в кадр) по аналогии с театральной категорией мизансцены (переложение в сцену). Незавершенная предсмертная работа «К вопросу мизансцены» представляет собой образец не только гениальной интерпретации текста Достоевского, но и конгениального переложения его *поэтики молчания* на язык другого искусства.¹⁵

Следующий комплекс типов молчания связан с поэтикой внутреннего монолога в его различных вариациях. В литературоведении обычно принято возводить генезис этого излюбленного приема модернистов (Пруст, Джойс) главным образом к поэтике Стендаля и Толстого (внутренние монологи Жюльена Сореля, Анны Карениной). Что же касается Достоевского, то исследователи, как правило, не отмечают в его поэтике внутреннего монолога как такового; показательно, например, что в известном словаре-справочнике под ред. Г. К. Щенникова статья о внутреннем монологе просто отсутствует.¹⁶ Между тем, как нам кажется, например, мысленные автокомментарии Раскольникова в его интеллектуальных дуэлях с Порфирием могут быть отнесены именно к этой категории поэтики:

¹⁴ Толстой С. Л. Тургенев в Ясной Поляне // Голос минувшего. 1919. № 1—4. С. 233.

¹⁵ См.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1967. Т. 4. С. 723—724.

¹⁶ Достоевский: эстетика и поэтика. Челябинск, 1997. С. 263—265.

Поэтика молчания в художественном мире Достоевского

«“Это что еще!” — тревожно подумал Раскольников»;
«“Знает!” — промелькнуло в нем как молния»;
«“Хорошо ли? Натурально ли? Не преувеличил ли?” — трепетал про себя Раскольников» (6, 192–193).

Разорванность этих безмолвных размышлений на отдельные реплики, разрушающая привычные представления о внутреннем монологе как целостном *потоке сознания*, на самом деле с максимальной адекватностью отражает смятенную, лихорадочную *разорванность сознания* персонажа. (Вспомним реплики смердяковского «левого глаза».) В этой связи мы в очередной раз сошлемся на Эйзенштейна и отметим, что, размышляя о генезисе *внутреннего монолога* в концепции «интеллектуального кино», он прямо называет имена предшественников: Достоевский и Джойс; «в языковой кухне литературы», замечает Эйзенштейн, они занимались «тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка».¹⁷

Безмолвный диалог близко примыкает к внутреннему монологу Достоевского. Один из наиболее драматичных примеров такого сдвоенного, *диалогового молчания* — рассказ Мармеладова о том, как Соня Катерине Ивановне «тридцать целковых молча выложила. Ни словечка при этом не вымолвила <...> Катерина Ивановна, также ни слова не говоря, подошла к Сонечкиной постельке и весь вечер в ногах у ней на коленках простояла...» (6, 17). Безмолвный диалог героинь поднимает ситуацию до высоты трагизма, обычным словесным диалогом невыразимого. Здесь мы выходим на проблему соотношения молчания и подтекста, молчания и вербальной невыразимости. Ближе к этому примыкает ситуация Сони и Раскольникова, когда она без слов понимает, кто убил, и этот эллипсис признания, эта фигура умолчания более чем драматична. Для сравнения (точнее, для противопоставления) вспомним толстовский эпизод безмолвного объяснения в любви Кiti и Левина, когда счастье взаимопонимания столь всеобъемлюще, что достаточно торопливо написанных первых букв.

Обозначим еще несколько типов молчания Достоевского, в качестве примеров только называя эпизоды и вынужденно опуская цитаты, пространные комментарии и т. д.

¹⁷ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 485.

Молчание порога (экзистенциальное и хронотопное). Раскольников молча дергает колокольчик на пороге у старухи-процентщицы; Вельчанинов с бешено бьющимся сердцем молча затаился на пороге у собственной двери, а за порогом мистически молчит Трусозкий; Кириллов молчит в ступоре на пороге смерти (шкаф при этом выступает как контекстуальный синоним порога). Во всех перечисленных ситуациях мы наблюдаем молчание персонажа с ярко выраженным соответствующим *пороговым подтекстом*.

Серьезно-смеховое молчание. Таково, например, декларированное самим персонажем молчание капитана Лебядкина («Молчи, безнадежное сердце!»), которое Хроникер определяет ремаркой «с патетической иронией» (10, 140). Сходным образом «молчат» и другие шуты Достоевского. Их молчание, как правило, достаточно разговорчиво и уже поэтому комично; однако комизм не отменяет трагической составляющей их умолчаний и недомолвок, в которых сквозит безнадежность самих попыток адекватно изъясниться.

Именно этот тип молчания, невзирая на комизм, выводит молчание Достоевского на тютчевскую декларацию принципиальной невыразимости истины словами, невозможности открыться в словах «другому» и т. д. и т. п. Отсюда — неожиданный лишь на первый взгляд выход в XX в. на Мартина Бубера, а затем — на Бахтина с его идеями диалога и одновременно — серьезно-смеховой амбивалентности.

Наконец, нельзя не сказать еще об одном типе молчания, на этот раз связанном непосредственно с личностью автора-творца и его социально-политическим статусом; это, условно говоря, *молчание художника-творца (цензурное и пророческое)*. Вспомним строки из письма Достоевского брату Михаилу после замены казни каторгой:

«Неужели никогда я не возьму пера в руки? <...> Боже мой! Сколько образов, выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется! Да, если нельзя будет писать, я погибну» (28, 163).

Невозможность претворить *молчание в слово* для пишущего равносильна гибели. Это состояние было хорошо знакомо многим русским литераторам как до, так и после Достоевского; они не понаслышке знали цену пастернаковского: «Что строчки с кровью убивают, /Нахлынут горлом — и убьют...».

Поэтому Лермонтов физически (реализованная метонимия!) чувствовал за Пушкина: «Приют певца угрюм и тесен, и на устах его печать»; не случайно современники вспоминают, что в те страшные дни у Лермонтова болело горло — настолько сильно, что он задыхался. В России поэты всегда жили и умирали с этим физическим ощущением удушья от молчания. Так умер, глотнув царской водки, Радищев, поняв, что писать ему не дадут; полтора века спустя так умер от рака горла после своих смертельных коктейлей Веничка Ерофеев. Вместе с тем это состояние близко к другому, высокому творческому безмолвию; условно говоря, это *безмолвие Пророка* в паузе между «И вырвал грешный мой язык» и следующей акцией — «И жало мудрая змеи... вложил...».

Вообще же в русском контексте XIX–XX вв. заметно несколько различных *типов молчания*, тесно между собой переплетенных. Это, условно говоря, *высокое молчание* (тютчевское «Мысль изреченная есть ложь»), *молчание безумия* (поприщинское «Молчание! Молчание!») и не менее значимое *социально-политическое молчание* (пушкинское «Народ безмолвствует»). Молчание высокого типа внутри себя таит огромный диапазон семантических оттенков. Сюда можно отнести, например, гоголевское лирико-патриотическое *онемение о России*: «онемела мысль пред твоим пространством» и «несказанное» Есенина как чувственное ощущение невыразимости всей гаммы чувств, вызванных красотой русской природы; в эту категорию укладывается и мощный образ Маяковского «Улица корчится безъязыкая...» как формула мучительного молчания культуры, не нашедшей своего адекватного языка.

Что касается социально-политической функции, то здесь мы находим также огромный диапазон оттенков молчания конформизма/нонконформизма — от грибоедовского «*Молчалины* блаженствуют на свете» до формулы Галича «*Промолчи — попадешь в стукачи*». При таком взгляде высвечиваются семантические оттенки, доселе незамеченные, — например, описанная в «Двух капитанах» Каверина «*немота без глухоты*» читается как метафора синдрома тотального немого соглашательства эпохи сталинизма. Слияние этих, казалось бы, далеких друг от друга типов молчания находим у Мандельштама, где *молчание нонконформизма* органично обретает высоту *горнего молчания*, *высокой немоты*: «Да обретут

Рита Клейман

мои уста / Первоначальную немоту / Как кристаллическую ноту / Что от рождения чиста!».

Обращаясь к контексту «Большого времени», можно обнаружить в нем множество вариантов молчания, условно говоря, от «Троицы» Рублева и Шекспира («Дальнейшее — молчанье», или «Дальше — тишина» в двух равно гениальных русских переводах) до Пиранделло, в поэтике которого важнейшую роль играет так называемое *молчание текста*, идея «несказанности», невыразимости словом нюансов мысли и чувства. Это особенно заметно при сопоставлении его новелл с их авторскими переработками в одноактные пьесы, где словесное переводится в невербальное — в мизансцену, в жест, в театральную паузу; тем самым перебрасывается мостик в смежные «цеха», в поэтику Чехова и Достоевского.

В культуре XX в. отметим также рождение кинематографа как «великого немого», а затем уже в звуковом кино — «Иван Грозный» Эйзенштейна, знаковый крупный план ладони, зажимающей рот: «Молчи про подозрение страшное...»; другие аспекты кинематографического молчания — «Мэнди» А. Маккендрика как гуманистическая победа доброты над немотой и «Страсти по Андрею» Тарковского как новая образная версия высокого безмолвия исихазма; наконец, «Молчание ягнят» как некий итог XX столетия.

Но, чтобы не заканчивать на этой жутковатой ноте, отметим, что молчание — одна из основных категорий эстетики постмодернизма, у которой, очевидно, есть мощный творческий потенциал (например, в поэтике Борхеса). Таким образом, у нашей темы финал, открытый в будущее, и «мертвая тишина» ей не грозит. Во всяком случае, те мощные пласты семантики молчания, которые таит в себе наследие Достоевского, прочно впаянные в мировой контекст, служат гарантией этого.*

* К великой скорби составителей сборника и всех нас, высоко уважающих работы покойной Риты Клейман, мы лишились возможности читать продолжение данной статьи дорогой нашей коллеги. Она с радостью согласилась предоставить для настоящего сборника более объемную статью, чему помешали ее тяжелая болезнь и скоропостижная смерть. Для нас представляет собой особую ценность эта, по всей вероятности, последняя работа Риты Клейман. — От ред.

Ksana Blank

ST. ANDREW OF CRETE
AND DOSTOEVSKY'S GREAT SINNERS

The problem with the Epilogue to Crime and Punishment

The ending of *Crime and Punishment* has become the subject of incessant controversies. Some scholars claim that the Epilogue is an artificial appendix to the novel, and thus a reflection of the writer's failure. They argue that the religious conversion of the arrogant Raskolnikov is unexpected, unpersuasive, and implausible. Konstantin Mochulsky's reaction is especially harsh: the renewal «is promised, but is not shown. We know Raskolnikov too well to believe this "pious lie"». ¹ Like Mochulsky, Lev Shestov does not believe in Raskolnikov's moral resurrection. ² In the opinion of Ernest Simmons, the moralistic ending of the novel and the protagonist's metamorphosis are not sufficiently motivated; they are «neither artistically palatable nor psychologically sound». ³ Michael Holquist points to a disjunction between the temporal structure of the novel and its Epilogue. ⁴ Joseph Frank formulates his observations in the following way:

«It would be a daunting task to find an adequate artistic image of a possible new Raskolnikov. This task could hardly be undertaken in his brief concluding pages; and so the Epilogue, if by no means a failure as a whole, invariably leaves readers with a quite justified sense of dissatisfaction». ⁵

¹ Mochulsky K. Dostoevsky: His Life and Work / Trans., with an introduction by Michael A. Minihan. Princeton, 1967. P. 312.

² Shestov L. Dostoevskii i Nitsshe. Berlin, 1923. P. 71–72.

³ Simmons E. J. Dostoevski: The Making of a Novelist. London, 1940. P. 152–153 (rpt. London, 1950).

⁴ Holquist M. Dostoevsky and the Novel. Princeton, 1977. P. 100–101.

⁵ Frank J. Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871. Princeton, 1995. P. 147.

Other scholars defend the Epilogue. Thus, Gary Rosenshield undertakes an analysis of its narrative structure to show the continuity between the text of the novel and its final section.⁶ He demonstrates that Raskolnikov has the potential for a spiritual transfiguration, and argues that this potential motivates his transition to a «new life». In Rosenshield's view, the role of any novelistic epilogue is to create a sense of closure. As he writes, «for everything in it is designed to give a note of finality and a sense of resolution to that which has proceeded». The Epilogue of *Crime and Punishment*, in his view, supports this general rule.⁷ In a more recent article, entitled «In Defense of the Epilogue of *Crime and Punishment*», David Matual proceeds analogously, considering all those episodes that serve as links between the text of the novel and its ending. He points out that Raskolnikov's compassion for the humiliated and the injured, his disgust toward the crime he committed, and his childhood reminiscences create the psychological motivation for his future resurrection.⁸

It can be argued, however, that the question of Raskolnikov's moral renewal at the end of *Crime and Punishment* remains open. The issue of the protagonist's resurrection is complicated by the fact that he does not repent. In the Epilogue Dostoevsky writes that Raskolnikov tried to convince everybody that he sincerely repented (*raskaiaisia*):

«And to the question of what precisely had prompted him to come and confess his guilt, he answered directly that it was *sincere repentance* [*chistoserdechnoe raskaianie*]».⁹

We know that the jurors took Raskolnikov's argument on faith:

«That he had not made use of what he had stolen was attributed partly to the influence of awakened *repentance* [*raskaianie*], partly to the not

⁶ Rosenshield G. *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Author*. Lisse, 1978. P. 110–131.

⁷ Ibid. P. 117.

⁸ Matual D. *In Defense of the Epilogue of Crime and Punishment // Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment (= Bloom's Modern Critical Interpretations)*. New York, 2004. P. 105–114.

⁹ Dostoevsky F. *Crime and Punishment* / Trans. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York, 1993. P. 536. All further citations from *Crime and Punishment* will be taken from this edition with the page referenced in parentheses.

quite sound state of his mental capacities at the time the murder was committed» (536–537).¹⁰

But a few lines down Dostoevsky insists that Raskolnikov does *not* repent:

«If only fate had sent him *repentance* [*raskaianie*] — burning *repentance*, that breaks the heart, that drives sleep away, such *repentance* as torments one into dreaming of the noose or the watery deeps! Oh, he would have been glad of it! Torments and tears — that, too, was life. But he *did not repent* [*ne raskaivalsia*] of his crime» (544).¹¹

The word «repentance», used in this passage numerous times, demands close examination. Russian has two words for «repentance» — *pokaianie* and *raskaianie*, derive from the same root and often are used interchangeably. Their difference, however, is important. The word *raskaianie* describes the state of the soul; it is an internal regret about a committed sin (similar to the English word «remorse» or «contrition»). *Pokaianie* is used in two senses. It designates the act of confessing one's sins and admitting one's guilt, and thus represents a single moment of verbal expression.¹² Theologically, *pokaianie* may also imply a lengthy spiritual journey. In its second sense of a process, *pokaianie* implies a spiritual re-orientation, which in Greek is called *metanoia* — «a fundamental transformation», «a radical change of one's mind and thoughts». The Orthodox tradition does not contain the Western idea of penance. Its rough equivalent — *epitimia* (Greek and Russian) — implies not a punishment imposed by the church authorities, but a way of spiritual healing, an internal passage of the soul toward the restoration of its wholeness. In the Orthodox Church, repentance is timed to coincide with Great Lent and is exercised through prayers and fasting.

What is crucial, however, is that in spite of the differences between *raskaianie* (a deep feeling of remorse) and *pokaianie* (a confession of one's guilt), these two notions are interdependent. In and of itself neither guarantees a successful radical turnabout. Here we

¹⁰ Italics are mine. — K.B. In Constance Garnett's and David Magarshack's translations of the novel the word *raskaianie* is rendered as «repentance». Jessie Coulson uses the word «remorse» in his translation.

¹¹ Italics are mine. — K.B.

¹² Gzhegorchikova R. O raskaianii, pokaianii i drugikh aktakh, sviazannykh s chuvstvom viny // Sokrovennye smysly: Slovo. Tekst. Kul'tura: Sbornik statei v chest' N.D. Arutiunovoi / Red. Iu. D. Apresian. Moskva, 2004. P. 560.

confront the dialectic of repentance: telling the truth about one's misdeed without experiencing contrition empties the ritual of its content. Equally, a feeling of remorse is only the first step; without verbalizing one's guilt, without a ritualized act of repentance, *metanoia* cannot occur.

Raskolnikov confesses his murder to Sonya and to the police and kisses the earth in the Haymarket Square. These three confessional acts make the reader expect that Dostoevsky is leading his protagonist to a spiritual metamorphosis, to some kind of religious epiphany. It is important, however, that Raskolnikov does not feel contrition and does not intend to plead guilty before God. In the Epilogue he questions himself:

«Now, what do they find so hideous in my action? ...That it was an evildoing? What does the word "evildoing" mean? My conscience is clear. Of course, a criminal act was committed; of course, the letter of the law was broken and blood was shed; well, then, have my head for the letter of the law... and enough!» (544).

Significantly, Raskolnikov keeps the Gospel given to him by Sonya under his pillow, and *does not* open it.

Robert Belknap tackled the theme of «unrepentant confessions» in Dostoevsky,¹³ differentiating between two types of confessions: apologetic («I did it and I was right») and repentant («I did it and it was wrong, I am sorry»). As Belknap shows, the speeches of the Underground Man and Fyodor Karamazov belong to the category of «unrepentant confessions». This observation is very keen, and the list of Dostoevskian «unrepented confessions» can be continued: the *petit jeu* in *The Idiot*, Stavrogin's confession to Tikhon in *The Devils*, the dead people boasting about their sins in the short story «Bobok». In light of Belknap's observation, it can be said that Raskolnikov's case is not unique.

And yet Raskolnikov clearly differs from other Dostoevskian characters who confess but do not repent. This difference is suggested by the very title of the novel. The question of what constitutes Raskolnikov's «punishment» is not as simple as it may seem. Is it the jurors' verdict? Siberian exile? The labor camp? Or is it Raskolnikov's internal feeling of failure? His physical and psychological weariness? The bankruptcy of his ideas and plans? To be sure, all these constitute

¹³ Belknap R. The Unrepentant Confession // Russianness: Studies on a Nation's Identity. Ardis, 1990. P. 113–122.

parts of his punishment. But the acme of Raskolnikov's crisis, an experience that turns out to be the most unbearable for him, is revealed symbolically in his apocalyptic dream.

Lying in bed in a Siberian hospital, Raskolnikov dreams that the whole world is doomed to fall victim to some terrible pestilence spreading from Asia to Europe, when «everyone was to perish, except for certain, very few, chosen ones. Some new trichinae had appeared, microscopic creatures that lodged themselves in men's bodies» (547). People contaminated by this virus become possessed and go mad, unable to tell good from evil. They gather into armies and begin to kill each other. There are «only a few people who could be saved; they were pure and chosen, destined to begin a new generation of people and a new life, to renew and purify the earth; but no one had seen these people anywhere, no one had heard their words or voices» (548).

As with all dreams in Dostoevsky, this one is many-layered. The imagery of a military invasion of Europe echoes Raskolnikov's Napoleonic plans. The motif of violence and spilled blood ties in with his earlier dream about being a child and watching a horse beaten to death, a dream that filled him with revulsion toward his planned crime. The idea of contaminating the whole world with a small particle of sin has intertextual resonances — it is fully realized in Dostoevsky's story *The Dream of a Ridiculous Man*. Although Raskolnikov does not repent, his dream shows that internally, and perhaps subconsciously, he is tormented by a feeling of guilt. His dream suggests that Raskolnikov's unrepentent sin begins to contaminate the whole world, and the absence of people who could purify the earth clearly reflects his own inability to become pure. It is thus significant that his delirium takes place during the time of Great Lent, the traditional period of repentance, which is meant to lead to a renewal.

Let us now draw two extra-literary connections and consider two texts which shed additional light on the Epilogue of *Crime and Punishment*. These texts belong to different literary traditions and time periods, but both focus on the issue of repentance. One of them is the Great Canon of St. Andrew of Crete, the most famous penitential text of the Orthodox Church. Another is a late sixteenth-century *Legend of an Incestuous Man* (*Legenda o krovosmesitele*), which claims that the author of the Great Canon of Repentance was a sinner who became a saint.

Ksana Blank

Andrew of Crete, a sinner and a saint

Composed in the seventh century, the *Great Canon of Repentance* (*Velikii Pokaiannyi Kanon*) is still sung every year in the Orthodox Church during the first and fifth weeks of Great Lent. Its authorship is attributed to St. Andrew, a Byzantine hymnologist and the archbishop of Crete. Consisting of 250 odes, the Canon contains numerous images from the Old and New Testaments, but its emotional tuning and deep lyricism give it a very personal flavor. In this highly poetic text, the process of repentance acquires the form of a double dialogue. The author of the Canon addresses God, asking him to cleanse him and to forgive his sins. Simultaneously, he admonishes his soul, addressing it as many as a hundred times, asking his soul to «make confession to God», «to abstain from past brutishness», and «to offer to God tears of repentance».¹⁴ He invokes his soul to «be watchful» and «be full of courage».¹⁵ Over and over again he exclaims:

«My soul, O my soul, rise up! Why art thou sleeping? The end draws near, and soon thou shalt be troubled».¹⁶

In Dostoevsky's time, just as in our time, as well as centuries ago, this ancient text was known to all Orthodox believers. What is even more significant for our discussion is that Dostoevsky perceived the Great Canon as one of the best examples of Orthodox spirituality. In the notes to his *Diary of a Writer*, he contrasts two types of humanity («gumannost'»): European and Russian. In Dostoevsky's words, the former is shaped by the chivalric code of honor and the principles of the Enlightenment; the latter is oriented toward inner accomplishments: overcoming one's pride and restoring spiritual wholeness. Dostoevsky addresses his opponents twice, suggesting that they read the Canon of St. Andrew of Crete in order to be enlightened spiritually, not just intellectually.¹⁷

¹⁴ Mathewes-Green F. *First Fruits of Prayer: A Forty-Day Journey Through the Canon of St. Andrew*. Brewster, MA: Paraclete Press, 2006. P. 3.

¹⁵ Ibid. P. 69.

¹⁶ Ibid. P. 105.

¹⁷ See Dostoevsky F. *Zapisnaia tetrad' 1875–76 goda* // *Dostoevskii F.M.* Poln. sobr. soch.: V 30 t. Leningrad, 1982. T. 24. P. 184 and 195. References will be made to this edition with volume and page numbers.

St. Andrew of Crete and Dostoevsky's Great Sinners

St. Andrew of Crete was familiar to Dostoevsky's contemporaries not only through the text of the Canon, but also from the Byzantine life of this saint, in which Andrew is presented as an ascetic and a man of faith. Curiously enough, this hagiographic work was not as popular in Russia as an Old Russian folk version of it, in which Andrew is presented as a great sinner (a debauchee and a murderer), who became a great saint.¹⁸ This legend, with the generic title *The Tale of St. Andrew of Crete*, was written anonymously at the end of the sixteenth century. In the seventeenth through nineteenth centuries, it circulated in Russia in five redactions, each having dozens of versions.¹⁹ At the beginning of 1860, two versions of it, both entitled *The Legend of an Incestuous Man*, were published in *Monuments of Old Russian Literature (Pamiatniki starinnoi russkoi literatury)*, compiled by the Petersburg historian Nikolai Kostomarov.²⁰

Here is a brief summary of the legend's plot. Before the protagonist is born, his parents learn from an oracle that their son, named Andrew, will kill his father, marry his mother, and corrupt three hundred maidens. When Andrew is born, his father tells his servants to baptize the baby, cut his belly, and throw him into the sea. The child survives in the waters and finds his way to a convent, where nuns nourish him with goat's milk. When the boy turns fifteen, he begins to seduce nuns young and old, thus corrupting three hundred maidens, some of whom yield to him «voluntarily», others «involuntarily». Eventually they grow angry and chase him away. Andrew travels to Crete, where he is hired as a gardener, without suspecting that his master is in fact his father. As luck would have it, while doing some work in the garden, Andrew accidentally kills his master (namely his father) and soon marries the man's widow (his own mother). After the wedding, the woman notices traces of a healed wound on the belly of her young husband

¹⁸ Romodanovskaja E. K. Russkaia literatura na poroge novogo vremeni: Puti formirovaniia russkoi belletristiki perekhodnogo perioda. Novosibirsk, 1994. P. 39–40.

¹⁹ See Belobrova O. A. Andrei Kritskii v drevnerusskoi literature i iskusstve // Trudy otdela drevnerusskoi literatury. SPb., 1999. T. 51. P. 206–220, and Klimova M. N. Opyt tekstologii povesti ob Andree Kritskom. Drevnerusskaia rukopisnaia kniga i ee bytovanie v Sibiri. Novosibirsk, 1982. P. 46–61.

²⁰ Legenda o krovosmesitele // Pamiatniki starinnoi russkoi literatury, izdavaemye grafom G. Kushelevym-Bezborodko / Pod red. N. Kostomarova. SPb., 1860–1862. Vyp. 1–4; vyp. 2, 1860. P. 415–417.

and asks him about the origin of the scar. Andrew tells her the story of his childhood, which makes her lament and wail:

«I am not your wife, but I am your mother; you, my beloved son Andrew, killed your own father in my garden».

The mother advises Andrew to leave the house, find a confessor, and confess his sins. Andrew seeks out a priest, but the priest refuses to forgive the incestuous man. Andrew reproaches the priest for not understanding the essence of Christianity:

«Christ came into the world to call sinners to repentance; but you, Master, do not want to forgive me in my sins».²¹

Seeing that he cannot persuade the priest to forgive him, Andrew kills his confessor. The same ill luck befalls a second priest, and then a third as each refuses to accept Andrew's confession and forgive his sins.

In desperation, Andrew makes plans to see a bishop and threatens the inhabitants of Crete:

«If I am not forgiven, I will go to a faraway country to the czar's horde and will gather a great army, and will burn the city of Crete, and will take its inhabitants into captivity, and will kill the bishop. The Gods and our God, the lover of mankind, do not want the death of sinners and expect them to repent».²²

Frightened by Andrew's words, the bishop tells him to come see him together with his mother, and gives them both moral instruction. After that, the wise bishop orders that a cellar be dug in the ground, where Andrew will be put in chains and locked up. He promises Andrew that as soon as the cellar is filled with earth, his sins will be forgiven. Andrew spends thirty years in the cellar, and during these years he composes the Great Canon, «which is sung during Great Lent». After being freed from the underground prison, Andrew hands the text of the Canon to the bishop. The bishop reads the Canon aloud to all Orthodox people. At that moment the great sinner receives forgiveness, and when the bishop dies, Andrew is appointed the new bishop of Crete.

Published twice (both times in two versions) at the beginning of 1860 — first in Kostomarov's collection and then in the March issue of the literary journal *Sovremennik* — the legend and the

²¹ Ibid. P. 416.

²² Ibid. P. 416–417.

image of its protagonist, Andrew of Crete, became very popular in Petersburg literary circles.²³ In the same March issue of *Sovremennik*, the famous critic Nikolai Dobroliubov published an essay on the Russian clergy and signed it with the pseudonym Andrei Kritsky (Andrew of Crete).²⁴ The ironic flavor of this pseudonym was much appreciated by his contemporaries who knew that Dobroliubov had converted from Christian Orthodoxy to radical Socialism. In 1872 the legend was published once again in Kostomarov's *Historical Monographs and Investigations* (*Istoricheskie monografii i issledovaniia*).²⁵

After his return to St. Petersburg from Siberia at the end of 1859, Dostoevsky avidly absorbed the literary developments of the time, and it is clear that *The Legend of an Incestuous Man* did not escape his attention.²⁶ The works he wrote in the 1860s and 1870s contain many motifs of this legend. Thus, for example, the major conflict in *The Adolescent* comes from the fact that its protagonist, Arkady Dolgoruky, as a boy is abandoned by his parents. The plot of *The Brothers Karamazov* is based on a story of a parricide. Andrew's fate echoes in the plotlines of all three brothers Karamazov, abandoned by their father. Like Andrew, Alyosha spends his youth in a monastery. Like Andrew, Dmitry plunges into debauchery. Like Andrew, Ivan rebels against religious authorities.

Several components of the legend's plot are conspicuously present in Dostoevsky's conception of his novel *The Life of a Great Sinner* (*Zhitie velikogo greshnika*) — a project that he developed but never carried out. According to Dostoevsky's plan, the protagonist of this novel was meant to be a «13-year old boy, who had participated in a criminal offence, already fully conscious and debauched (*razvitoi i razvrashchennyi*)».²⁷ The early youth of this character was supposed

²³ Iz mogil'nykh predanii. Legenda o krovosmesitele / Publikatsiia N. I. Kostomarova // *Sovremennik*. 1860. V. 80 (March). P. 209–229.

²⁴ Zagranichnye preniia. O polozenii russkago dukhovenstva. (Razdel *Sovremennoe obozrenie*) // *Ibid.* P. 1–19.

²⁵ Kostomarov N. I. *Istoricheskie monografii i issledovaniia*. SPb., 1872. T. 1. P. 313–315.

²⁶ Kostomarov's collection also contained *The Legend of a Drunkard*, which had influenced Marmeladov's plotline in *Crime and Punishment*. See Lotman L. M. *Romany Dostoevskogo i russkaia legenda* // *Russkaia literature*. 1972. N 2. P. 129–141.

²⁷ Dostoevsky F. Letter to A.N. Maikov from 25 March 1870 // *Dostoevskij F.M. Poln. sobr. soch.* T. 29. P. 118.

to have taken place in a monastery.²⁸ The whole plot of *The Life of a Great Sinner* was conceived as a progression from crime to repentance and salvation. Dostoevsky's plan was never realized, but according to a general agreement among Dostoevskian scholars, the central motifs of this project formed the basis of his novels *The Devils*, *The Adolescent*, and *The Brothers Karamazov*. As Konstantin Mochulsky writes, «Dostoevsky's majestic conception *The Life of a Great Sinner* is the spiritual center of his work: like a subterranean spring, with its waters it nourishes his great novels».²⁹

To paraphrase Mochulsky, we may say that the Old Russian legend about the sinner-saint Andrew of Crete is an even deeper subterranean spring that nourishes Dostoevsky's great novels. The legend conveys two ideas that would become central in the writer's religious philosophy. According to the first one, man's way to God may lie through sin and crime. The second idea specifies and complements the first: in and of itself the fall does not guarantee resurrection. The radical turnabout (*metanoia*) may be achieved only through a long process of repentance.

The legend contains noticeable traces of European sources — the ancient Greek myth of Oedipus and the medieval German *Legend of Pope Gregory*. But as a whole, it is dominated by the Eastern Christian spirit in its focus not so much on sudden and unexpected changes of fortune as on the belief in the omnipotence of repentance as a spiritual feat with the potential to redeem the most terrible sins. It reflects a seemingly strange correlation between the fall and the resurrection. The Orthodox scholar John Chryssavgis formulates this theological idea in the following terms:

«The greater the fall, the deeper and more genuine the repentance and the more certain the resurrection».³⁰

Russian folk belief expresses it similarly in the proverb:

«If you don't sin, you can't repent; if you don't repent — you can't achieve salvation [*Ne pogreshish' — ne pokaesh'sia; ne pokaesh'sia — ne spasesh'sia*]».

However simple, short, and outwardly sacrilegious, the Old Russian legend of St. Andrew contains a philosophical

²⁸ Ibid. P. 117.

²⁹ Mochulsky K. Dostoevsky. P. 403.

³⁰ Chryssavgis J. Repentance and Confession in the Orthodox Church. Brookline, 1990. P. 6.

interpretation of sin and repentance. It seems to suggest the same idea: extremes are interrelated; the more terrifying the sin, the more dynamic the way back through repentance. It also seems to claim that the lyrics of the Great Canon of Repentance could not have been composed by a righteous man. Such powerful poetry could have been born only in the soul of a person who had touched the very bottom of the abyss of sin. Finally, the legend demonstrates that repentance is a process, and the mere act of verbalizing one's guilt is insufficient. Andrew of Crete confesses to one priest, then to a second, and then to a third. Not receiving a remission of his sins, he continues to commit terrible crimes, thus proving that his confessions lacked the temporal dimensions of repentance as a journey. His genuine repentance takes place during his thirty years of imprisonment. Only after spending all that time beneath the earth, holding long conversations with God and his own soul and composing the Great Canon, is Andrew forgiven. The legend masterfully illustrates that repentance is a liminal state. It requires a slow pace and prolonged solitude.

In Russian Christian culture the name St. Andrew of Crete is associated with the name of another liminal persona — St. Mary of Egypt (sixth century) — a former harlot who had spent forty-seven years in repentance in a desert and after her death was canonized as a saint. Their names are connected because the Great Canon includes forty odes glorifying Mary, and her vita is traditionally read together with the Canon. Her life mentioned in Dostoevsky's novel *The Adolescent* might have influenced images of female sinners in his other works: Sonya Marmeladova in *Crime and Punishment*, Nastasya Filippovna in *The Idiot*, and Grushenka in *The Brothers Karamazov*.

According to her vita, St. Mary's spiritual journey begins at the door to a temple, which she tries to enter but cannot as she is pulled back by some invisible mighty force. After several attempts, she gives up, realizing that her unclean life bars her entrance. As she stands weeping, she sees an icon of the Theotokos above her and begins to pray to the Mother of God that the entrance of the church be opened to her. The door opens and she enters the temple. Mary's crossing of the temple's threshold is symbolic. Here the beginning of repentance is associated with the image of an open door, of exiting one sphere of life and entering another. This liminal, threshold status of repentance is reflected in many

Ksana Blank

Christian Orthodox texts, including the famous lenten Byzantine hymn *Open to Me the Doors of Repentance* (Russian *Pokaianiia otverzi mne dveri*).³¹

Let us recall the particular significance that Bakhtin ascribes to the chronotope of the threshold in Dostoevsky's works. Although Bakhtin does not attach any moral significance to the crossing of a threshold, he emphasizes that «Dostoevsky always represents a person on the *threshold* of a final decision, at a moment of *crisis*, at an unfinalizable — and *unpredeterminable* — turning point for his soul».³²

Raskolnikov at the Doors of Repentance

As is often noted, etymologically, the Russian noun «crime» (*prestuplenie*) relates to the idea of «threshold crossing», «stepping over», and «transgressing». In Raskolnikov's case, it means stepping over moral borders. In light of what has been said about the liminal status of repentance, we may conclude that Raskolnikov's passage is bounded by two thresholds. In the beginning of the novel, we see him at the threshold to a crime. In the Epilogue, he is at the door to repentance. The liminal condition in which he is left in the Epilogue is unstable. We know that having committed the crime, Raskolnikov, as he himself claims, could not step over the first threshold:

«The old woman was merely a sickness... I was in a hurry to step over principle, but I didn't step over, I stayed on this side» (274).

It is not clear whether Raskolnikov will be able to step over the second threshold and repent. According to Dostoevsky, a sinner may return to God. But this sphere of potentiality is shaky and full of loopholes: it does not imply the automatic transformation of potentiality into actuality. As Dostoevsky points out in the Epilogue, Raskolnikov's transformation is the subject of another story:

«Seven years, *only* seven years! At the beginning of their happiness there were moments when they were both ready to look at those seven years as if they were seven days. He did not even know that a new life would not

³¹ In some translations from Greek it is rendered as «the Gate of Repentance».

³² Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics / Ed. and trans. by Caryl Emerson. Minneapolis, 1984. P. 61.

St. Andrew of Crete and Dostoevsky's Great Sinners

be given him for nothing, that it still had to be dearly bought, to be paid for with a great future deed...

But here begins a new account, the account of a man's gradual renewal, the account of his gradual regeneration, his gradual transition from one world to another, his acquaintance with a new, hitherto completely unknown reality. It might make the subject of a new story — but our present story is ended» (551).

The expression «*only* seven years» with the italicized word «only» becomes less disturbing when one recalls two other lengthy sojourns — St. Andrew's thirty years in the cellar and St. Mary's forty-seven years in the desert.

The novel ends with a scene in which Raskolnikov and Sonya are looking at each other, speechless:

«They wanted to speak but could not. Tears stood in their eyes. They were both pale and thin, but in those pale, sick faces there already shone the dawn of a renewed future, of a complete resurrection into a new life» (549).

The way Raskolnikov and Sonya are depicted in this final scene is reminiscent of an icon, on which St. Andrew of Crete (a former sinner) and St. Mary of Egypt (a former harlot) are depicted together.

Raskolnikov's throwing himself at Sonya's knees in the Epilogue is only an initial moment in his potential spiritual rebirth. «The dawn of a renewed future» that shines in their pale faces gives promise of salvation, but the question whether the first ray of dawn will lead Raskolnikov to a full renewal is not answered in the novel. In the Epilogue, Dostoevsky hints at two possibilities: a positive and a negative outcome, both presented metaphorically in Raskolnikov's visions. One is delineated in his delirium, mentioned earlier — the apocalyptic picture of the world perishing from a strange plague caused by «some microscopic creatures». A positive potentiality is encoded in his vision of the Golden Age, a picture of a sun-bathed steppe with nomadic yurts (549). Raskolnikov's two visions — nocturnal and diurnal, one of the end of the world and the other of its new beginning — function in the Epilogue as two omens of two contrasted potentialities. These two mirror-like possibilities create a sense of balance in the Epilogue, and also of its openness.

In this respect, the controversy in Dostoevsky's scholarship about the Epilogue of *Crime and Punishment*, mentioned in the beginning, only proves that the ending of the novel is open and thus

Ksana Blank

allows various interpretations. Both camps are right — those who see a possibility of Raskolnikov's renewal and those who doubt that he will be or was reborn. The legend of St. Andrew of Crete shows that repentance is a mystical process — it takes a long time and occurs in the darkness, in places where one is left alone and has a chance to enter into dialogue with one's soul.

Владимир Захаров

ПОЭТИКА ПАРАДОКСА В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО

«Дневник Писателя» вобрал в себя весь предшествующий опыт писательской и редакторской работы Достоевского, его жанровых исканий и открытий. Стремление автора к тематическому разнообразию ежемесячных выпусков неизбежно привело Достоевского к универсализму жанровой структуры «сочинения», его жанровой энциклопедичности.

Фельетонная основа «Дневника Писателя» в том виде, в котором она сложилась к 1876 г., предполагала свободную композицию, фельетонный стиль, романизацию факта, установку на диалог автора и читателя, учительство и проповедь в системе отношений «pro et contra».

Ключевой фигурой жанра стал Автор.

Жанровые искания и открытия Достоевского стоят в ряду художественных поисков Пушкина («Евгений Онегин», «Table-talk»), Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями») и Ахматовой («Поэма без героя»). Наконец, самое главное: писатель учитывал опыт Вечной Книги.

Достоевский в полной мере воспринял художественный эффект свободной композиции «Евгения Онегина», воспользовался таким изобретением поэта, как «форма плана».¹ В пушкинском «романе в стихах» противоречиво совмещены два плана — «роман героев» и «роман автора». Автор одновременно творит два романа: первый роман представляет судьбы героев; своеобразная перспектива лирических отступлений второго романа раскрывает вселенский образ русского мира и России.

¹ Этот принцип композиции пушкинского «романа в стихах» раскрыт в статье: Бочаров С.Г. Форма плана // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 115–136.

Аналогично в «Дневнике Писателя» Достоевского: в авторском повествовании возникает эффект романизации жанра, возникает своего рода роман фельетониста, который раскрывает творческую и гражданскую жизнь автора, *со-бытие* автора и читателя в истории и современности. В «Дневнике Писателя», как в «Евгении Онегине» Пушкина, роман автора вбирает в себя «роман героев», но у Достоевского это редуцированный роман: он разбит на отдельные художественные эпизоды, рассказы, «маленькие картинки», анекдоты, планы повестей и романов, характеры своих и чужих литературных героев и исторических лиц, мотивы, сюжеты; в художественном целом «Дневника» доминирует «роман автора».²

В XX в. похожий жанровый эксперимент повторила А. Ахматова. Задумав поэму без героя, Ахматова создала шедевр, в котором предстал подлинный герой поэзии и прозы — сам Автор. Она вывела Автора из тени героев, доказала, что возможен любой, в том числе и эпический, жанр без героя, но нет поэмы без Автора.

В современном литературном обиходе не понимают авторские заглавия Достоевского, исправляя их по школьным правилам. Достоевский не случайно назвал свое сочинение «Дневником Писателя». Он сознавал себя не просто писателем. Он придал своему ремеслу онтологический смысл. Он был не только сочинителем или романистом Достоевским — в «Дневнике» автор преобразился: он предстал перед читателем Писателем. Именно этот эффект увлек читателей, составил сокровенный смысл его художественных открытий в новом жанре мировой литературы.

В «Дневнике Писателя» Достоевский критически переосмыслил «неудачу» духовной проповеди Гоголя. Как и многие современники, он считал «Выбранные места из переписки с друзьями» творческой неудачей автора по причине его неискренности:

«Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в “Переписке с друзьями” — есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое что выдает».³

² Подробно об этом см.: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 190–204.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М., 2004. Т. 16, кн. 2. С. 246. Далее ссылки на данное издание, сохраняющие авторскую пунктуацию, в тексте с указанием тома и страницы.

Об этом Достоевский напомнил И. С. Аксакову в письме от 4 ноября 1880 г., посвятив его в планы продолжить издание «Дневника Писателя» в новом 1881 г.:

«Вам дружески признаюсь, что, предпринимая с будущего года “Дневник” (на днях пускаю объявление) часто и многократно на коленях молился уже Богу чтоб дал мне сердце чистое, слово чистое, безгрешное, нераздражительное, независтливое» (16₂, 246).

Достоевский справедливо полагал, что опасно произносить последнее слово убеждений, выгоднее молчать, чем красноречиво говорить. Об этом он писал Вс. Соловьеву, объясняя сокровенное значение июньского выпуска «Дневника Писателя» за 1876 г.:

«Я никогда еще не позволял себе, в моих писаниях, довести некоторые мои убеждения до конца, сказать *самое последнее* слово. Один умный корреспондент из провинции укорял меня даже, что я о многом завожу речь в Дневнике, многое затронул, но ничего еще не довел до конца и ободрял не робеть. И вот я взял да и высказал последнее слово моих убеждений — мечтаний насчет роли и назначения России среди человечества и выразил мысль, что это не только случится в ближайшем будущем, но уже и начинает сбываться. И что же, как раз случилось то что я предугадывал: даже дружественные мне газеты и издания сейчас же закричали, что у меня парадокс на парадоксе, а прочие журналы даже и внимания не обратили, тогда как, мне кажется, я затронул самый важнейший вопрос. Вот что значит доводить мысль до конца!» (16₁, 308).

Причину подобного неприятия своих заветных убеждений Достоевский видел в форме изложения мыслей:

«Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*, доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: “вот это-то и есть Мессия”, прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если бы многие из известнейших остроумцев, Вольтер например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать всё, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, — то, поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того: над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: Мысль изреченная есть ложь» (16₁, 308—309).

В «Дневнике Писателя» Достоевский осознанно и в то же время осторожно шел на риск произнесения «последнего

слова», исповеди среди насмешников, проповеди среди недоброжелателей, продолжив свой давний, еще с сороковых годов «процесс со всею нашей литературой, журналами и критиками».

Достоевский не скрывал заданный характер подобных приемов:

«Я нарочно поставил мою мысль ребром и желания мои довел до идеала почти невозможного. Я думал, что именно начав с абсурда и стану понятнее» (12, 361).

Важную роль в жанровом единстве риторики и поэтики «Дневника Писателя» играл парадокс или, как выразился сам Достоевский, «парадокс на парадоксе».⁴

В парадоксе слово отчуждено от сущности, понятие конфликтует с явлением. Если парадоксу придать прямое (или буквальное) значение (что происходит слишком часто), возникает неразрешимое противоречие, абсурд, при обсуждении богословских вопросов — ересь.

У Достоевского парадокс был обострением проблемы, вызовом здравому смыслу. Его парадоксы противоречили общепринятому мнению, вызывали «обратное общее место» (по меткому и язвительному замечанию И. Тургенева).

У многих авторов парадоксы легко превращаются в трюизмы.

Не так у Достоевского: его парадоксы создают интригу, моделируют эффект сократического диалога, рожают особый тип героя (парадоксалист) и литературную маску автора, становятся композиционным принципом объяснения заветных и сокровенных идей автора.

В текстах Достоевского слово *парадокс* впервые встречается в его показаниях по делу Петрашевского и знаменует отрезвление недавнего фурьериста от политического мечтательства, переосмысление и осмысление им своей судьбы: «по моей идее, — писал подследственный, — лучше пусть иной

⁴ Подробнее об этой особенности публицистического и полемического стиля Достоевского см.: Захаров В.Н. 1) «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России // XX век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тибо Япония, август 2000. М., 2002. С. 313–322; 2) Учиться России... // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М., 2004. Т. 12. С. 395–411.

горячий парадокс, иное сомнение идет на суд других (конечно не на площадь, а в приятельский круг), чем остается внутри человека без выхода. Общий спор полезнее уединения. Истина всегда наверх всплывет, и здравый смысл одержит победу; так я смотрел на эти собрания и на основании такого взгляда ходил иногда к Петрашевскому» (2, 382).

В своих показаниях Достоевский стремился убедить следствие, что собрания Петрашевского не опасны, что никто не ставил задачу «применения системы Фурье к нашему общественному быту». Система Фурье, убеждает Достоевский, «вредна, во-первых, уже по одному тому, что она система. Во-вторых, как ни изящна она, она все же утопия, самая несбыточная» (2, 384). Фурьеризм, «вместе с тем и всякая западная система, так неудобны для нашей почвы, так не по обстоятельствам нашим, так не в характере нации — а с другой стороны до того порождение Запада, до того продукт тамошнего, Западного положения вещей, среди которого разрешается во что бы ни стало пролетарский вопрос, что фурьеризм с своею настойчивою необходимостью в настоящее время у нас, между которыми нет пролетариев, был бы уморительно смешон» (2, 384—385). И вывод:

«Наконец, по моему мнению, ни один парадокс, сколько их ни было, не мог удержаться долго сам собою, своими силами. Так нас учит история» (2, 385).

Как форма высказывания парадокс проявляется в таких характерных особенностях стиля Достоевского, как антиномии, алогизмы, оксюмороны, игра словами и тропами, но его парадоксы выходят за пределы острословия и остроумия, составления бонмо и каламбуров.

Их много в текстах Достоевского.

В парадоксальном суждении повествователя в «Записках из Мертвого Дома» совмещены две правды в отношении народа к лекарям:

«Надо признаться, много лекарей на Руси пользуются любовью и уважением простого народа и это, сколько я заметил, совершенная правда. Знаю, что мои слова покажутся парадоксом, особенно взяв в соображение всеобщее недоверие всего русского простого народа к медицине и к заморским лекарствам» (3, 388).

О своем товарище по омской каторге польском революционере Иосифе Богуславском автор писал:

«Мы с ним болтали; говорили об наших надеждах, убеждениях. Славный был он человек; но убеждения его иногда были очень странные, исключительные. Часто у некоторого разряда людей, очень умных, устанавливаются иногда совершенно парадоксальные понятия. Но за них столько было в жизни выстрадано, такую дороною ценою они достались, что оторваться от них уже слишком больно, почти невозможно. Б-кий с болью принимал каждое возражение и с едкостью отвечал мне. Впрочем во многом может быть он был и правее меня, не знаю; но мы наконец расстались и это было мне очень больно: мы уже много разделили вместе» (3, 455).

В оценке Достоевского идеи Добролюбова, например, «часто бывают парадоксальны и отличаются одним важным недостатком — кабинетностью». Оппонент упрекает критика:

«У вас почва выскользнула из-под ног, только что вы шаг первый ступили для доказательства вашего нелепого парадокса» (4, 398).

Князь Мышкин в размышлениях о своей болезни «всё-таки дошел, наконец, до чрезвычайно парадоксального вывода», что его болезнь не совсем болезнь, в здоровом состоянии она представляется «в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни», «это действительно “красота и молитва”, <...> это действительно “высший синтез жизни”» (8, 172).

У нас не потерял остроты незавершенный спор о Христе и истине, как понимать символ веры Достоевского.⁵ Известные слова Достоевского формулируют парадокс о «Христе вне истины»:

«Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И однако же Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен;

⁵ См., например: Тихомиров Б. Н. О «христологии» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 147–177; Котельников В. А. Христодия Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1998. № 11. С. 20–28; Касаткина Т. А. «Христос вне истины» в творчестве Достоевского // Там же. С. 113–120; и др.

Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского

в эти минуты я люблю, и нахожу что другими любим, и в такие-то минуты я сложил себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе что и не может быть. Мало того если б кто мне доказал что Христос вне истины, и действительно было бы что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом нежели с истиной» (15₁, 122).

В недавно опубликованной статье о заглавной букве в рукописях «Дневника Писателя», в том числе о слове «Истина»,⁶ Н. А. Тарасова задала вопрос, как слово «истина» написано в автографе письма Достоевского Н. Д. Фонвизиной.⁷ Могу ответить: слово *истина* написано с маленькой буквы; это не та Истина, которая вбирает в себя всю полноту религиозного знания, в которой Христос и есть Истина.

Точно так же с маленькой буквы слово *истина* напечатано в двух редакциях романа «Бесы», в котором Шатов при страстно спрашивает Ставрогина:

«— Если бы веровали? — вскричал Шатов, не обратив ни малейшего внимания на просьбу. — Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?» (9, 176).

В отличие от критиков и литературоведов, Достоевский не цитировал свое собственное письмо, оставшееся на руках у Фонвизиной, не сверял написанное с ранее сказанным, не сравнивал и не анализировал разные редакции. Он писал, что думал, и если повторялся, то потому, что мысль была выношена, в ее правоте он был убежден.

В формуле «Христос вне истины» имеется в виду истина как научный факт, который можно математически доказать, но в который нельзя уверовать.

Сходным образом эта мысль («Христос вне истины»), но в иной постановке («наука вне Христа») представлена в набросках к февральско-мартовским выпускам «Дневника

⁶ Тарасова Н. А. Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека» («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–166.

⁷ Там же. С. 161.

Писателя». Достоевский пророчил, заявляя неисполненную тему одного из будущих номеров:

«— Реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения. — Но тут наука — вне Христа и с полной верой. Должны быть открыты такие точные уже научные отношения между людей и новый нравственный порядок — (нет любви есть один эгоизм, т. е. борьба за существование) — науке верят твердо».⁸

Эти рассуждения подробно развиты Достоевским в его размышлениях о математических и научных доказательствах, коммунизме и социализме, христианстве и науке, старой и новой морали.

Они объясняют мысль и подход Достоевского к проблеме.

«— Математическое верование самое трудно уверяющее. Фома уверовал потому что желал уверовать. Я не желал уверовать и не поверил» (РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15, л. 126).

Вариант:

«— Математическим доказательствам трудно верить» (Там же, л. 135).

Достоевский противопоставляет науку и веру:

«Христианство же напротив наиболее провозглашает свободу личности. Не стесняет никаким математическим законом. Веруй, если хочешь, сердцем» (Там же, л. 136).

Достоевский отдает должное науке, но, по его мнению, ее возможности ограничены:

«Наука есть дело великое, но всего человека она не удовлетворит. Человек обширнее своей науки» (Там же, л. 131).

⁸ РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15, л. 131. Далее сказано: «Наука в нашем веке опровергает все в прежнем воззрении. Всякое твоё желание, всякий твой грех произошёл от твоих неудовлетворённых потребностей, стало быть их надо удовлетворить. Радикальное опровержение Христианства и его нравственности. Христос-де не знал науки. <Поверх текста: всякий твой грех ~

линией: САМ ХРИСТОС ВЕЛИТ, И ЕЩЕ ДОЛГО ПРОЙДЕТ ПОКА — СМОТРИ.> Непременная потребность новой нравственности (ибо единым хлебом не будет жив человек). — Собственность, семья, уверяют они, держалась лишь на старой нравственности. Закон необходимости/науки/или закон любви? Но закон науки не устоит: не стоит того хлеб. А приняв закон любви придёте ко Христу же. Вот это-то и будет может быть, второе пришествие Христово. Но пока — что перенесёт человечество?» (Там же).

Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского

«— Наука — теория. Знает ли наука природу человеческую?/Условия/Невозможности делать зло — искоренить ли зло и злодеев? — И не явится ли голос, который скажет <в рукописи описка: скажут> хочу иметь возможность делать зло, но... и т.д.» (Там же, л. 138).

«— И по христианству, и из самих слов Христа можно тоже вывести что любовь — есть выгода,/по крайней мере принимать выгоду/но делаю я все же не для выгоды, а для любви. Не хочу зла и т.д.» (Там же, л. 136).

Достоевский резко ставил проблему атеизма от науки:

«Надо всем науки./Но наука еще захватила так мало людей./Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке» (Там же, л. 126).

Писатель возражает:

«Нет<, > Бога слишком трудно искоренить. Моление и жертва. / Преклониться / Об этом кажется не знает / пока / наука. Нет если что устроится, то может быть слишком не похожее на идеи теперешних комунаров, / да и жрецов науки. / Да и дай Бог» (Там же, л. 139).

Для Достоевского очевиден конфликт науки и религии, но очевиден и выход из тупика:

«В наше время поднялись вопросы: хорошо ли хорошее-то? Хорошо ли например терпение и смирение Христово? Как должно устроиться равенство людей — через любовь ли всеобщую, утопию, или через закон необходимости, самосохранения и опытов науки. Но в Евангелии же предречено: что законы самосохранения и опыты науки ничего не отыщут и не успокоят людей. Что люди успокоиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростерлись/и успокоились: вот дескать что есть истина/во имя которой все бы обнялись и пустились действовать, достигая ее (красоту)» (Там же, л. 124).

Эти рассуждения проясняют смысл «символа веры» Достоевского:

«...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (151, 122).

Кроме прямого в парадоксе Достоевского есть и иной, несказанный смысл. В условном синтаксисе его речи скрыта риторическая фигура не отрицания, а усиления: *Христос и есть Истина*.

Впрочем, сам парадокс не есть истина:

«Современный юноша, о котором так много говорят в разном смысле, часто обожает самый простодушный парадокс и жертвует для него всем на свете, судьбою и жизнью; но ведь всё это единственно потому, что считает свой парадокс за истину. Тут лишь непросвещение: подоспеет свет и сами собою явятся другие точки зрения, а парадоксы исчезнут, но зато не исчезнет в нем чистота сердца, жажда жертв и подвигов, которая в нем так светится теперь — а вот это-то и всего лучше. О, другое дело и другой вопрос: в чем именно мы все, ищущие общего блага и сходящиеся повсеместно в желании успеха общему делу, — в чем именно мы полагаем средства к тому?» (11, 310—311).

Не будучи истиной, парадокс был способом ее проявления и усиления, выражения идеала. В январском выпуске «Дневника Писателя» за 1876 г. Достоевский высказал «фантастическую и донельзя дикую мысль», что у каждого «золотой век в кармане», достаточно «если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала?» (11, 284). Ответ Достоевского — посвящение читателя в «секрет»:

«Что если б каждый из них вдруг узнал сколько заключено в нем прямоты, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, — куда ума! — остроумия самого тонкого, самого сообщительного и это в каждом, решительно в каждом из них! Да, господа, в каждом из вас всё это есть и заключено и никто-то, никто-то из вас про это ничего не знает! О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны!» (11, 284—285).

Автор настаивает:

«Вы смеетесь, вам невероятно? Рад, что вас рассмешил и однако же всё, что я сейчас навосклизал, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша вся в том, что вам это невероятно» (11, 284—285).

Поэтика парадокса в «Дневнике писателя» Достоевского

Парадоксальны многие диалоги Достоевского, начиная с «Дневника Писателя» 1873 г. (главы «Среда», «Бобок», «Нечто о вранье»).

Есть разные парадоксалисты в произведениях Достоевского.

Самый известный — подпольный парадоксалист. Его речь изобилует парадоксами, начиная с первых слов: «Я человек больной... Я злой человек». Далее следует бесконечное «отрицание отрицания»: не больной, не злой, не добрый, не хороший, не плохой... и т. д.

Парадоксалист — излюбленный тип в произведениях Достоевского. Он — постоянный герой «Дневника Писателя», литературная маска автора:

«Я не мой Парадоксалист, но иногда лучше» (РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 16, л. 72).

Автор явно имел неизбывную потребность в таком собеседнике.

С парадоксалистом автор «Дневника Писателя» мог обсуждать любые темы. Например, об «утопическом понимании истории», в котором ключевой темой стала идея:

«Константинополь должен быть наш» (12, 61–68, 272–280).

Развитие темы парадоксально: Константинополь должен быть наш, но его не нужно завоевывать. Хорошо было бы, если б он был наш, но завоевание Константинополя для себя — гибель России; лучше завоевать не для себя, а для всех — как столицу Православия или Всеславянства. И т. д.

Парадоксалист в «Дневнике Писателя» обсуждал проблемы войны и мира, самоубийств, будущей судьбы отечества, искал ответы на вопросы, почему нас не любят в Европе, почему, не зная молитв и катехизиса, русской народ православен, просвещен и образован, находил выгоду в том, что Европа не понимает Россию и не знает ее идею, и т. д.

Сам Достоевский делал вид или на самом деле невысоко ценил парадоксалистов и их парадоксальные суждения. Об одном из них он писал:

«Есть, наконец, и парадоксалисты, иногда очень честные, но большею частью, довольно бездарные; те, особенно если честны, кончают бесперывными самоубийствами» (11, 417).

Владимир Захаров

Можно приводить много цитат, подтверждающих скептическое отношение автора «Дневника Писателя» к парадоксам и парадоксалистам.

Особенно досталось в «Дневнике Писателя» адвокатской риторике. Достоевский последовательно разоблачал и обличал «нанятую совесть» в судебных процессах современной России.

Впрочем, в парадоксах Достоевского важен иной, несказанный смысл, который стоит за произнесенными словами. В словах Писателя неизбежно проявляется Слово, в лжи героев открывается правда, правда обнаруживает ложь.

Евангельское Слово пронизывает текст «Дневника Писателя».⁹

В «Дневнике Писателя» действует тот же поэтический принцип, что в романах и повестях Достоевского, в которых «осанна» проходит «через горнило сомнений»,¹⁰ происходит развитие темы в системе *pro et contra*. Достоевский мыслил противоречиями. В его произведениях, в авторском повествовании и в речах героев, по характерному выражению, «все противоречия вместе живут» (13, 92). В противоречиях неизбежно возникали парадоксы. Риторика и поэтика «Дневника Писателя» была в полной мере парадоксальной.

⁹ См. материалы к комментарию Б.Н. Тихомирова в подготовленном нами совместно с В.Ф. Молчановым издании: Евангелие Достоевского. В двух томах. Том 1. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. Том 2. Исследования. Материалы к комментарию. М., Русский мир, 2010.

¹⁰ Ср.: «Без критики будет одна “осанна”. Но для жизни мало одной “осанны”, надо чтоб “осанна”-то эта переходила чрез горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде» (14, 231). Эти слова черта Достоевский использовал в полемике с критиками, отвечая на их упреки в последней записной тетради: «Стало быть не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла, как говорит у меня же, в том же романе чорт» (РГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 17, л. 56).

Дебора Мартинсен

ПОДПОЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК В АМЕРИКЕ: СЛУЧАЙ «ЛОЛИТЫ» НАБОКОВА

В своей работе я собираюсь показать, что «Лолита», самый американский роман Набокова, имеет глубокие русские корни в повествовании Достоевского о подполье. Сюжетные совпадения между «Лолитой» и самым захватывающим произведением Достоевского от первого лица — «Записками из подполья» не оставляют по этому поводу никаких сомнений, однако наследство, полученное Гумбертом Гумбертом от Достоевского, намного превышает сюжетные заимствования.¹ Как будет видно из дальнейшего, Набоков усваивает

¹ Как блестяще показал Джулиан Конноли, «Лолита» имеет еще большие совпадения в сюжете и характерах с позднейшей подпольной повестью Достоевского «Кроткая». Оба произведения подчеркивают резкое несоответствие в возрасте и образовании между повествователем и его юной жертвой. Ростовщiku сорок, когда он встречает пятнадцатилетнюю, которая становится его женой; Гумберту Гумберту тридцать семь, когда он встречает двенадцатилетнюю Долорес Гейз. Оба мужчины очень образованны, но принуждены зарабатывать на жизнь занятиями, которые они считают ниже своего достоинства; обе отроковицы имеют самое начальное образование. Оба повествователя прилагают усилия, чтобы стать опекунами девочек-подростков, которым больше некуда пойти; оба извлекают эротическое удовольствие из разницы в возрасте. Оба пытаются отделаться от части своего прошлого посредством отношений с этими девочками, и оба стараются превратить свои жертвы в литературные выдумки, чтобы смочь это сделать. Оба злоупотребляют своей властью над девочками, оказавшимися у них на попечении, ограничивая их свободу. Пытаясь добиться независимости, обе девочки ввязываются во флирт с соперниками своих опекунов, причем эти соперники — того же возраста, что и опекуны. Наконец, обе девочки ускользают из когтей одержимых и неотвязных захватчиков, которые после этого

сильнодействующие повествовательные стратегии и структуры своего русского предшественника, которого он так любил всячески поносить.²

Подобно подпольному человеку Достоевского, Гумберту Гумберту, повествователю «Лолиты» Набокова, около сорока лет в тот момент, когда он пишет свою самосознающую и самооправдательную исповедь. Подобно подпольному человеку, он — фантаст, создающий полемический текст, где читателю отводится роль воображаемого собеседника. Наиболее впечатляет, однако, то, что подпольный человек Набокова, подобно подпольному человеку Достоевского, взаимодействует с юной женщиной, противостоящей его попыткам превратить ее в литературный вымысел. Действуя сами по себе, молодые женщины вынуждают этих сосредоточенных на себе нарциссов, пытающихся описывать свои с ними отношения, пересмотреть и свои побудительные мотивы и самих себя. Повести, которые мы читаем, представляют собой их попытки преодолеть утрату. В процессе того, как повествователи³ оправдывают

записывают свои истории, чтобы осмыслить свою потерю. В конце концов, завершая свое повествование, оба мужчины признают, что совершили убийство души. Connolly J. W. Nabokov's Dialogue with Dostoevsky: *Lolita* and *The Gentle Creature* [Разговор Набокова с Достоевским: «Лолита» и «Кроткая»] // Nabokov Studies (Davidson College, North Carolina). 1997. Vol. 4. P. 15—36. Так же, как и Р. Белнэп, я рассматриваю ростовщика как подпольного человека. Белнэп утверждает, что четыре произведения Достоевского, где повествование ведется от первого лица, — «Белые ночи» (1848), «Записки из подполья» (1864), «Кроткая» (1876), «Сон смешного человека» (1877) — представляют собой возможное развитие единого типа подпольного человека (Belknap R. L. *The Gentle Creature* as the Climax of a Work of Art that Almost Exists [«Кроткая» как кульминация произведения, которое почти существует] // Dostoevsky Studies. New Series. 2000. Vol. 4. P. 35—42).

² В доказательство враждебности и соперничества Набокова по отношению к Достоевскому ученые любят приводить пассаж из «Лекций по русской литературе», где Набоков описывает Достоевского как второсортного автора (Nabokov V. *Lectures on Russian Literature* / Ed. F. Bowers. New York, 1981. P. 98).

³ Называя подпольного человека и Гумберта Гумберта «парадоксалистами», я отдаю дань уважения Владимиру Артемовичу Туниманову, впервые использовавшему этот термин для описания воображаемых собеседников в «Дневнике писателя» Достоевского. Сосредоточиваясь на повествовательных стратегиях двух произведений, я также следую за Владимиром Артемовичем, бывшим первооткрывателем в области повествовательных стратегий Достоевского.

свои совершаемые в собственных интересах действия, авторы разоблачают их. Оба автора, например, пресекают попытки повествователей возбудить симпатию к своим нравственно отталкивающим личностям, вводя в повествование второй голос, организуя повествовательное пространство так, чтобы сквозь голос повествователя звучал голос автора.⁴ И в то время, как повествователи красуются, демонстрируя свой интеллект и способность к самоанализу, авторы выставляют напоказ их защитные, манипулирующие стратегии. Короче, оба автора создают героев-повествователей, чьи попытки добиться контроля над повествованием вскрывают их нарциссизм.

Я начну с замечания, что выводы блестящего исследования Номи Тамир-Гез, посвященного риторическим стратегиям «Лолиты», вполне справедливы и для «Записок из подполья» Достоевского. Выявляя способы, избираемые Набоковым с целью установить «желаемое тонкое равновесие между читательскими чувствами идентификации с Гумбертом и неприятия персонажа»,⁵ она утверждает, что решение Набокова рассказывать историю с точки зрения Гумберта жестко удерживает читателя в эмоциональной сфере персонажа, что выбор повествования от первого лица — «один из лучших механизмов, побуждающих читателя к идентификации с героем (или, если угодно, с антигероем)», и что выбор высокообразованного интеллектуала, рассказывающего о произошедшем с ним с мастерством изощренного ратора, сохраняет герою читательские симпатии. Более всего важно ее утверждение, что риторические стратегии и цели повествователя и автора различны: Гумберт лишь по видимости контролирует текст, оправдывая себя, в то время как Набоков и в самом деле его контролирует, разоблачая вину Гумберта.⁶ Несмотря на его красноречивые уверения в обратном, Набоков многому научился у Достоевского.

В целях аргументации я рискну высказать в общем виде основное различие между прозой Набокова и Достоевского:

⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963. С. 250.

⁵ Tamir-Ghez N. The Art of Persuasion in *Lolita* [«Лолита»: искусство убеждать] // Pifer E. (ed.) Vladimir Nabokov's *Lolita*: A Casebook. Oxford, 2003. P. 22–23.

⁶ Ibid. P. 19, 23, 35.

Достоевский доводит до предела наше эмоциональное соучастие в аудитории повествователя, сокращая разрыв между читателями и персонажами настолько, насколько только это возможно, в то время как Набоков доводит до предела наше познавательное наслаждение в качестве членов авторской аудитории. Это не значит, что Достоевский не предъявляет требований к своей авторской аудитории,⁷ или что Набоков ожидает, что мы будем бездеятельными членами аудитории повествователя. Достоевский укореняет свое подпольное повествование в мимесисе, и это несмотря на то, что он начинает свое произведение с авторского примечания, в котором провозглашает искусственность его параметров, в то время как Набоков откровенно демонстрирует искусственный уровень повествования, одновременно снабжая его изобильно миметическими подробностями с целью убедить читателя в его миметической достоверности.⁸ Авторы, таким образом, подходят к своей задаче с разных концов повествовательного спектра, но оба разрабатывают ее, затемняя различие между буквальным и метафорическим. «Подполье» подпольного человека столь же метафорично, сколь «сердце» Гумберта Гумберта буквально.

Глубочайшая связь между подпольным человеком и Гумбертом Гумбертом лежит в их парадоксальной вере в то, что их отчужденная жизнь делает их в высшей степени аутентичными, т. е. что их нарциссические жизненные предпочтения утверждают и подтверждают их сущность. Достоевский и Набоков используют нарциссический потенциал повествования от первого лица, чтобы разоблачать своих подпольных повествователей при помощи их же парадоксов. Подпольный

⁷ В другой своей работе я показала, что произведения Достоевского столь же металитературны, сколь миметичны. *Martinsen D. Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure* [Настигнутые стыдом: лжецы Достоевского и разоблачение повествованием]. Ohio State University Press, 2003.

⁸ О различии между миметическими, тематическими и синтетическими компонентами текста см.: *Phelan J. Reading People, Reading Plots* [Читая людей, читая сюжеты]. Chicago, 1989. Фелэн определяет «синтетическое» как «компоненту характера персонажа, управляющую той ролью, которую он играет в качестве искусственной конструкции в превосходящей его конструкции текста; обобщая — сконструированность текста объекта». В этой статье я использую прилагательное «искусственный» или «сконструированный» вместо «синтетический».

человек и Гумберт Гумберт представляют себя индивидуальностями с в высшей степени оригинальным воображением, но оказываются не способны увидеть, насколько они — продукты того, что было ими прочитано. Они говорят о своем непревзойденном самосознании, но не способны заметить, что они скорее реагируют на происходящее, чем действуют самостоятельно.⁹ Они, опираясь на превосходство своего самосознания, стремятся освободиться от земных законов, но остаются при этом рабами самого земного желания — быть признанными. Они провозглашают свою свободу от прошлого, но постоянно воспроизводят его. Они используют способности своего ума и риторическое искусство, чтобы щегольнуть своей извращенностью. Подпольный человек отрицает наличие у себя читательской аудитории, но ищет нашего одобрения. Гумберт в конце концов отказывается от своей нарциссической любви к Лолите, но в своем искусстве создает солипсический мир и заключает ее в него. Достоевский и Набоков разоблачают своих подпольных повествователей именно тем, что позволяют им действовать и говорить самостоятельно.

Чтобы проиллюстрировать это разделение между повествователями и авторами, я разберу два примера того, как герои-повествователи оказываются не способны понять свой жизненный опыт, поскольку они следуют за тем, что диктует им их фантазия. Подпольный человек признается, что убегает в фантазию от реальности своей жизни и таким образом безопасно проживает чужую жизнь. Он предлагает обобщенное описание своих грандиозных героических фантазий:

«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. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны),

⁹ *Martinsen D. Of Shame and Human Bondage: Dostoevsky's Notes from Underground* [О стыде и рабстве человека: Достоевский. «Записки из подполья»] // Young S., Milne L. (eds.). *Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds: Essays in Honor of Malcolm V. Jones*. Ilkeston, 2006. P. 157–69.

а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (5, 133).¹⁰

Пока подпольный человек открывает нам свои байронические, руссоистские, наполеоновские фантазии, Достоевский разоблачает перед нами психологию своего повествователя. Пусть другие населяют его фантазии, деятель там только один: подпольный человек. Показывая, что фантазии подпольного есть результат его чтения, Достоевский в корне подсекает его претензии на оригинальность. Еще важнее, однако, что Достоевский показывает, как фантазии подпольного воспроизводят структуру его текста: по видимости открытый, он на самом деле закрыт. Современникам подпольного, как и его читателям, достаются роли побежденных, или льстецов, или сразу и тех и других. Достоевский таким образом показывает, как психология подпольного формирует структуру его произведения. Набоков делает то же самое.

Во время своей второй поездки через всю страну Гумберт Гумберт пускается в фантазии о Лолитином теннисе:

«Она предпочитала сцену плаванию и плавание теннису; все же я утверждаю, что, если бы я не надломил в ней чего-то (в то время я не отдавал себе отчета в этом!), ее идеальный стиль совмещался бы с волей к победе, и она бы развилась в настоящую чемпионку. Долорес, с двумя ракетками под мышкой в Вимблдоне (1952), Долорес на рекламе папирос «Дромадер» (1960), Долорес, ставшая профессионалкой (1961), Долорес, играющая чемпионку тенниса в кинодраме (1962), Долорес и ее седой, смиренный, притихший муж, бывший ее тренер, престарелый Гумберт (2000)» (II, 20, 285).¹¹

Пока Гумберт открывает нам свои фантазии, Набоков разоблачает психологию самообмана своего повествователя. Хотя фантазия по видимости — о Долорес, она завершается фигурой «ложной скромности»: видением Гумберта в качестве мужа и тренера Долорес. Так он использует фантазию, чтобы переписать свою историю, ибо ранее он признался в своей полной несостоятельности в качестве ее тренера по теннису. Набоков, в свою очередь, демонстрирует, как его

¹⁰ Все цитаты из «Записок из подполья» даны по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1973. Т. 5.

¹¹ Все цитаты из «Лолиты» приводятся по изданию: *Набоков Владимир. Лолита; Смех в темноте*. СПб., 2003. В тексте после цитат обозначаются книга (I или II), глава, номер страницы.

Подпольный человек в Америке: случай «Лолиты» Набокова

подпольный повествователь обманывает сам себя в процессе манипулирования восприятием аудитории. Вначале Гумберт сосредоточивает внимание на ней, но, признавая, что «что-то в ней» было «надломлено им», он незаметно вводит себя в «ее» историю. Затем он проделывает ловкий трюк — начинает воспринимать гипотетическое следствие «развилась бы в настоящую чемпионку» — как реальное. Наконец, он завершает тем, что присваивает себе центральную роль в фантастической жизни, созданной для нее. Подобно Достоевскому до него, Набоков таким образом описывает движение всего повествования подпольного человека в область пересказывания фантазий. К тому моменту, когда Гумберт напишет: «Эта книга — о Лолите» (II, 25, 311), Набоков уже много раз продемонстрирует нам обратное. Она может показаться книгой о Лолите, она может начинаться и заканчиваться ее именем, но на самом деле это «повесть» о Гумберте (II, 36, 374) — односторонний роман, построенный на самообмане, который завершается требованием бессмертия себе самому. Ибо подобно поэтам и писателям, с которыми он себя отождествляет,¹² Гумберт Гумберт использует вымышленный образ своей возлюбленной, чтобы достичь бессмертия. Имя, данное Гумбертом девочке Долорес Гейз, имя, которым открывается и закрывается произведение, это имя — решетка тюрьмы, в которой она заключена:

«То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мной и ею; лишенной воли и самосознания — и даже всякой собственной жизни» (I, 14, 80).

Гумберт таким образом преобразует Долорес Гейз в пленницу, заключая ее в свою фантазию о нимфетке.¹³

¹² Катулл, Вергилий, Данте, Петрарка, Эдгар Алан По, Марсель Пруст — вот лишь немногие из тех, с кем отождествляет себя Гумберт Гумберт в процессе повествования.

¹³ Знаменито упоминание Набокова о том, что на создание романа его вдохновила человекообразная обезьяна, сидевшая в клетке в Ботаническом саду и все пытавшаяся раздвинуть прутья своей клетки (377). Гумберт Гумберт пишет буквально «из тюрьмы», откуда он описывает ту метафорическую тюрьму, в которой был заключен благодаря своей одержимости, но одновременно он еще и тюремщик для Лолиты. Он покупает бананы «для моей

Подобно человеку из подполья, управляемому расхожими клише XIX в. и разыгрывающему спасение проститутки,¹⁴ Гумберт Гумберт совершает жизненные выборы, основываясь на своих фантастических проектах. Так, подъезжая к Эльфинстону во время второго путешествия через всю страну, он грезит о пересечении мексиканской границы для того, чтобы Лолита приняла участие в теннисном турнире:

«...тогда мы покатались бы в Южную Калифорнию, направляясь к мексиканской границе, к баснословным заливам, к сагуаровым пустыням и фата-морганам. Хозе Лизачобендоа, в известном романе Меримэ, собирался увезти свою Кармен в *Etats-Unis*. Я представил себе мексиканское теннисное состязание, в котором Долорес Гейз и разные хорошенькие девочки-чемпионки из Калифорнии участвовали бы, сверкая передо мной. Добрососедские турнэ на этом улыбочивом уровне стирают различие между паспортом и спортом. Почему думалось мне, что мы будем счастливы за границей? Перемена обстановки — традиционное заблуждение, на которое возлагают надежды обреченная любовь и неизлечимая чахотка?» (II, 22, 293–294).

В первых четырех предложениях Гумберт допускает в себе собственнические чувства, не отрекается от своего греха, отыскивает социально-приемлемую цель поездок, длящих его нарциссическое злодеяние, и предполагает и дальше предаваться созерцанию нимфеток. Но в двух последних предложениях, вновь возвращаясь к истории Кармен,¹⁵ он показывает, что осознает главный изъян своей фантазии — на его желание не отвечают взаимностью. Называя это «обреченной любовью», Гумберт манипулирует сюжетом истории Кармен, который он использует, чтобы создавать и разрушать читательское ожидание того, что он убьет Лолиту.¹⁶ Но он также исполь-

обезьянки» (II, 16, 262). Он сравнивает себя с дрессировщиком животных (II, 3, 209–210), подчеркивая тем самым свою роль тюремщика.

¹⁴ Frank J. Dostoevsky: *The Stir of Liberation, 1860–1865* [Достоевский: потрясение освобождением, 1860–1865]. Princeton, 1986. P. 333.

¹⁵ Гумберт Гумберт использует отсылки к образу Кармен и чтобы указать на сюжет оперы, и чтобы напомнить читателям о первом моменте, когда он увидел Лолиту как воплощение своей вечной мечты в гостиной дома Гейзов: он бездумно повторял в тот момент слова популярной песни, включавшей строки: «О Кармен, Карменситочка!» (I, 13, 79).

¹⁶ Сравнивая «обреченную любовь» со «скоротечной чахоткой», он указывает на то, что эта любовь такова, что не может дать достаточно кислорода для поддержания жизни. Отсылка к «скоротечной чахотке», туберкулезу,

зует эту металитературную отсылку, чтобы создать краткое впечатление взаимности чувств, явно и очевидно не поддержанное его собственным повествованием. Его роман с Лолитой напоминает его прежние приключения в этом роде — «немало такого рода односторонних миниатюрных романов» (I, 5, 30). Набоков таким образом недвусмысленно дает понять своей авторской аудитории, что значительная часть того, что проживает Гумберт, может оказаться созданием безумного сознания героя.

Оба героя — подпольный человек и Гумберт Гумберт — таким образом повторяются; и оба автора — Достоевский и Набоков — используют эти повторения и их последовательность для демонстрации психологии своих героев-повествователей. Подпольный человек не только оскорбляет Лизу дважды после унижения, перенесенного им от кого-то еще, и дважды после разоблачения своих чувств перед нею, он еще и навязывает противостояние и борьбу тем, кто не ищет его общества, — сначала офицеру на прогулке, затем своим школьным товарищам, затем своему слуге и, наконец, — Лизе. Достоевский использует эту последовательность одновременно для того, чтобы подчеркнуть нравственную косность¹⁷ своего антигероя, и для того, чтобы придать большее значение проблеме взаимоотношения полов. Подпольный человек не может одолеть своих собеседников-мужчин — ни тех, кто ему равен по положению, ни даже своего слугу, вот он и направляет свою ярость на собеседницу-женщину, наиболее уязвимую из всех, — на Лизу.

Набоков подобным же образом разоблачает маниакальное сознание Гумберта Гумберта, используя последовательность отчетливо маркированных фантазий. Фантазия об участии в Центральноамериканских соревнованиях по теннису

указывает на болезнь матери Эдгара По, от которой она умерла в 1811 г., когда будущему поэту было три года, и на болезнь его невесты-ребенка, Вирджинии, умершей в 1847 г. в возрасте двадцати пяти лет. Смерть Вирджинии описана По в поэме «Аннабел Ли». Набоков открыто ссылается в своем романе и на поэму, и на историю По и Вирджинии. Но здесь присутствует также и скрытая ссылка — ведь туберкулез — это судьба, которую подпольный человек предсказывает Лизе.

¹⁷ О значении косности в произведениях Достоевского см.: *Knapp L. The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics* [Уничтожение косности: Достоевский и метафизика]. Evanston, IL, 1996, особенно: p. 15–43.

основывается на его предшествующей фантазии о себе как о муже-тренере, а та, в свою очередь, включает в себя наиболее шокирующую солипсическую фантазию Гумберта — фантазию о мексиканском браке. В главе, которая начинается его описанием того, как Лолита входит в «лиловую и черную Гумбрю» (II, 3, 205), и заканчивается его прислушиванием «к ее всхлипыванию ночью — каждой, каждой ночью» (II, 3, 216), Гумберт выражает сожаление, что не перевез Лолиту через мексиканскую границу, где мог бы жениться на ней и произвести на свет «изящнейшую нимфетку с моей кровью в жилах, Лолиту Вторую» (II, 3, 214). На протяжении всего текста мексиканская граница служит метафорой некоего нравственного предела. Гумберт словно оправдывает свое преступление, устанавливая предел, который не переступает.¹⁸ Практичность предписывает возвращение на восточный берег и приискание себе какой-нибудь работы, но фантазия не знает таких границ. Пересечь мексиканскую границу означает пренебречь общественными нравственными нормами. И вот, в своих фантазиях, он женится на Лолите и порождает от нее дитя-нимфетку. Дальше — еще чудовищнее: он грезит о новой постановке своей солипсической фантазии, представляя себя, «упражняющегося на бесконечно прелестной Лолите Третьей в “искусстве быть дедом”, воспетом Виктором Гюго» (II, 3, 214). Здесь Набоков разоблачает фантазию Гумберта о порождающих фантазиях. Как герой признавался, он уже втянул в свое сознание Лолиту Первую.¹⁹ Его фантазии о Лолите Второй и Третьей способствуют прояснению для читателя его иллюзии, будто он может достигнуть трансцендентного, обращаясь к физическому, и демонстрируют крайности его солипсизма: ведь объекты его фантазий есть одновременно продукты его фантазий. Лолита Первая еще имеет свое объективное дополнение в подрастающей Долорес Гейз, Вторая и Третья Лолиты не имеют никакой объективной

¹⁸ См., например: «в городе на мексиканской границе, через которую я не смел переехать» (II, 2, 194).

¹⁹ «Реальность Лолиты была благополучно отменена» (I, 13, 77). Гумберт Гумберт фантазирует и о том, как он будет сохранять Лолиту в одном и том же состоянии, без перемен. В отеле Зачарованных Охотников, например, он укладывает ее в постель, выходит из комнаты и так мечтает о своем возвращении: «я отопру дверь номера 342 и найду мою нимфетку, мою красу и невесту, в темнице хрустального сна» (I, 28, 154).

реальности или автономии. Их замысел демонстрирует механику гумбертовских иллюзий: Гумберт своим прикосновением пятнает и буквальное, и метафорическое. Как мастерски показывает Набоков, его подпольный повествователь фантазирует о физическом порождении новых фантазий.²⁰ Гумберт Гумберт может пытаться обрести свою аутентичность посредством любви к «Лолите», любви, отчуждающей его от общества в силу ее извращенности, но Набоков здесь показывает, что эта отчужденность также сфабрикована самим героем.

Гумберт Гумберт, таким образом, добавляет привкус иллюзорности в стремление господствовать над другими, характеризующее повествователя Достоевского. Подпольный человек представляет себе любовь как акт подчинения другого:

«...любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходствовать. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви <...> Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою...» (5, 176).

Видение подпольным человеком любви как борьбы за власть ограничивает его динамикой, предполагающей лишь два исхода: господство или подчинение. Его заключительные слова вскрывают суть его трагедии, «начинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покоренным предметом» (5, 176). Посредством этого ошеломляющего суждения Достоевский разоблачает перед нами величайшую ограниченность подпольного человека. Рассматривая других как объекты, а не как равных себе, он лишает себя

²⁰ Фантазия, порождающая фантазии, демонстрирует необходимость для Набокова превзойти своих литературных предшественников — и По, американского предшественника, которого он открыто цитирует, и Достоевского, русского предшественника, которого он скрывает. Независимо друг от друга в 1840-х гг. и По, и Достоевский написали произведения о двойниках: «Вильям Вильсон» Э. По (1839) и «Двойник» Достоевского (1846). Ввиду сходства произведений По и Достоевского неудивительно, что после возвращения из сибирской ссылки Достоевский включает русские переводы бодлеровских переводов трех рассказов По — «Сердце-обличитель» (1843), «Черный кот» (1843) и «Черт в ратуше» (1850) — в первый, программный, номер «Времени», первого литературного журнала, который он издавал со своим братом Михаилом. Братья Достоевские публикуют затем «Похождения Артура Гордона Пейма» (1850) в третьем номере «Времени». Я благодарю Ганну Боград за этот обзор публикаций По в журнале Достоевских из ее готовящейся к печати статьи «Достоевский и Эдгар По».

возможности значимых отношений, а следовательно, и возможности самопознания.²¹ Создавая мир согласно своему собственному образу, он увековечивает свою самозамкнутость.

Набоков увеличивает избранную Гумбертом Гумбертом самозамкнутость, наделяя его влечением к ребенку как к сексуальному объекту. Гумберт не только лишает себя возможности самопознания, он щеголяет своей педофилией. Хотя он издевается над фрейдистами,²² он настойчиво выставляет напоказ свое влечение к нимфеткам как случай задержки в сексуальном развитии. То, что он говорит о нимфетках, можно с тем же успехом отнести и к нему: «Пусть играют они вокруг меня вечно, никогда не взрослея» (I, 5, 31). Вырасти означает принять перемену, а вместе с тем и ответственность. Гумберт сохраняет подростковую дерзость по отношению к тем общественным условиям, которые должны были бы регулировать его влечения. Первоначальный опыт с неразборчивыми в средствах мадам научил его тому, что его сексуальные предпочтения должны оставаться в подполье, если он хочет не просто остаться цел, но и иметь возможность их удовлетворять.²³ И он ищет защитных покровов и сдерживающих уз: он сознательно вступает в свой первый брак²⁴ в надежде, что домашняя рутина и регулярный секс смогут помочь «если не отделаться от порочных и опасных позывов, то по крайней мере мирно с ним справляться» (I, 7, 35). Гумберт таким образом

²¹ Sutherland S. R. The philosophical dimension: self and freedom [Философское измерение: самость и свобода] // Ed. M. V. Jones, G. M. Terry. *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge, England, 1983. P. 179.

²² См. недавние публикации, посвященные Набокову и Фрейду: Couturier M. Narcissism and Demand in *Lolita* [Нарциссизм и потребность в «Лолите»] // *Nabokov Studies*. 2005. Vol. 9. P. 19–46, and de la Durantaye L. Vladimir Nabokov and Sigmund Freud, or a Particular Problem [Владимир Набоков и Зигмунд Фрейд, или особая проблема] // *American Imago*. 2005. Vol. 62, 1. P. 59–73.

²³ Этот мотив возвращается в позднейшей сцене в госпитале, где Гумберту Гумберту приходится всячески обуздывать себя, чтобы избежать ареста: «...но что же я мог сделать другого? Одна простая мысль стояла как бы нагишом передо мной: главное — остаться на воле. Соверши я любой опрометчивый шаг, — и мне пришлось бы объяснять все подробности своей преступной жизни. Поэтому я притворился одуревшим от запоя» (II, 22, 302).

²⁴ В английском тексте Гумберт говорит, что женится для «собственной безопасности» — фраза, пропущенная по-русски.

вовлекается в другого рода динамику сексуальной власти, нежели протагонист Достоевского. Он преобразует термины властной динамики подпольного человека из или-или — господство или подчинение — в и-и. В своих битвах с нимфетками и с самим собой он одновременно господин и раб. Когда он удерживается от того, чтобы как-нибудь причинить боль своей первой жене Валерии в присутствии ее спасителя, он признается: «Годы затаенных страданий меня научили самообладанию сверхчеловеческому» (I, 8, 39). Протагонисты этой борьбы — части его самого: его воля торжествует над его телом. Но хотя Гумберт может установить контроль над своим поведением, ему не удастся контролировать свое сексуальное влечение к девочкам — это влечение он почитает неотъемлемой частью своей природы.²⁵ Будучи не способным или не желая отказываться от этой своей части, Гумберт изобретает риторическое оправдание для своих действий. Он смягчает свою вину, перекладывая ответственность за свое влечение и действия на ребенка-другого.²⁶ Несмотря на то что возраст и физические данные естественным образом делают его хищником — метафора, которую он постоянно повторяет применительно к себе, он одновременно представляет себя жертвой демонической магии нимфеток.²⁷ Набоков, в свою очередь, использует риторическую стратегию Гумберта, прилагающего

²⁵ «Я был бы плутом, кабы сказал (а читатель — глупцом, кабы поверил), что потрясение, которое я испытал, потеряв Лолиту, навсегда меня излечило от страсти к малолетним девочкам. Лолиту я теперь полюбил другой любовью, это правда, — но проклятая природа моя от этого не может излечиться» (II, 25, 315).

²⁶ Когда Гумберт Гумберт упорно перекладывает вину на Лолиту, он имеет в виду их первое соединение. После того, как он проводит абсолютно бессонную ночь, поскольку его хищнический план был сорван доктором, снабдившим его фальшивым снотворным, именно Лолита, заявляет Гумберт, становится инициатором их любовной связи: «Девственно-холодные госпожи присяжные! Я полагал, что пройдут месяцы, если не годы, прежде чем я посмею открыться маленькой Долорес Гейз; но к шести часам она совсем проснулась, а уже в четверть седьмого стала в прямом смысле моей любовницей. Я сейчас скажу что-то очень странное: это она меня совратила» (I, 29, 164).

²⁷ «Человеческие существа, слушайте! Я должен был понять, что Лолита уже оказалась чем-то совершенно отличным от невинной Аннабеллы и что нимфическое зло, дышащее через каждую пору замороженной девочки, которую я готовил для тайного услаждения, делает тайну несбыточной и услаждение — смертельным. Я должен был знать (по знакам, которые мне подавало что-то внутри Лолиты, — настоящая детская Лолита или некий изможден-

к себе противоречащие друг другу образы хищника и жертвы, чтобы его самого представить изобличителем собственного эгоизма, равно как и желания ублажать свой эгоизм на обоих путях. Изображая себя хищником, Гумберт демонстрирует свою удаль, равняя себя таким образом с сильными, сексуально активными мужчинами; уверяя, что он — жертва, он включает в свой облик беззащитность и изображает себя ребенком. Подобно Достоевскому, Набоков задействует эту то хвастливую, то жалостливую риторику, чтобы разоблачить душу своего повествователя.

Побег Лолиты разрешает проблему Гумберта, не знающего, что с ней делать, когда она перерастет свое нимфетство. Ее побег также свидетельствует о том, что над Гумбертом тяготеет принудительное повторение, поскольку он повторяет аналогичный побег первой жены Гумберта Валерии. Подобно Валерии, Лолита убегает с другим мужчиной, относящимся к ней как к вещи; подобно Валерии, она действует согласно сценарию, написанному этим другим мужчиной. И, подобно подпольному человеку у Достоевского, Гумберт отвечает на оба унижения, перебирая в воображении разные способы мести. Но если подпольный человек только мечтает о том, как он «абличит» в печати унизившего его офицера (5, 129), Гумберт выполняет свое намерение — или утверждает, что выполняет: он описывает Валерию и Максимова голых и едящих руками, стоя на четвереньках, в процессе научного эксперимента (I, 8, 42). Если подпольный человек лишь мечтает о дуэли с офицером (5, 128), а затем со Зверьковым (5, 149), Гумберт состряпывает дуэль с Куильти.

В то время как подпольный человек штампует воображаемые дуэли, чтобы доказать свое собственное существование, Достоевский использует эти его односторонние взаимодействия, чтобы подчеркнуть в значительной степени вымышленную и утомительно повторяющуюся природу жизни своего антигероя. Сходным образом Набоков использует три автомобильных путешествия Гумберта, чтобы обозначить последовательное удаление своего антигероя от объективной реальности. Он «был уверен почему-то» (II, 28, 328), что определенные сценарии реализуются, что, например, Ло в Калифорнии

ный ангел за ее спиной), что ничего, кроме терзания и ужаса, не принесет ожидаемое блаженство. О, крылатые господа присяжные!» (I, 28, 155).

играет в теннис, поскольку он полагал, что ее похититель будет следовать его фантазии сделать ее чемпионкой по теннису. Этот факт, как с запозданием узнает читатель, вдохновил его третью поездку через всю страну в сопровождении Риты:

«Я только что прекратил поиски: бес либо находился в Тартаре, или весело горел у меня в мозжечке (где греза и горе раздували пламя), но во всяком случае никакого не имел отношения к турниру тенниса, в Сан-Диего, где в женском разряде первый приз взяла шестнадцатилетняя Доротея Гааз, мужеподобная дылда» (II, 26, 318).

Третья поездка Гумберта, таким образом, представляет его попытку преследовать фантазию — порожденную его собственным воображением, но спроецированную им на демонического другого.²⁸

Хотя подпольный человек Достоевского также принудительно повторяет сам себя, он признает и подтверждает свое знание о разрыве между его фантазиями и его жизненным опытом. Он дает Лизе свой адрес и потом трепещет три дня, боясь, что она придет. Когда Лиза появляется в его комнате, он признает свой позор:

«Спасать! <...> Я вот дрожал эти три дня от страха, что ты придешь. А знаешь, что все эти три дня меня особенно беспокоило? А то, что вот я тогда героем таким перед тобой представился, а тут вот ты вдруг увидишь меня в этом рваном халатишке, нищего, гадкого» (5, 173–174).

Таким образом, подпольный человек признает разрыв между его идеальной и наличной личностями — между клишированным спасителем проститутки и убогим мечтателем. Но Лиза, вытерпев его оскорбления, неожиданно протягивает ему руку помощи. Он ошеломлен этой переменой ролей:

«Я до того привык думать и воображать всё по книжке и представлять себе всё на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинил, что даже сразу и не понял тогда этого странного обстоятельства» (5, 174).

В конце концов, подпольный человек оказывается не способен принять любовь Лизы. Он не может принять ее автономии, потому что она угрожает его собственной.

²⁸ Во время своей последней встречи с замужней Лолитой (Долли Шиллер) Гумберт «узнает», что Куильти предлагал дать ей роль в фильме о юной чемпионке по теннису. Эта проекция его собственной фантазии (см. II, 20, 285), оборачивающейся сценарием Куильти, служит еще одним свидетельством солипсизма Гумберта.

Гумберт Гумберт, для которого автономия Долорес — тоже угроза, ищет любви в солипсизме, трансцендентного в имманентном. Он грезит о физическом порождении собственных фантазий — Лолиты Второй и Лолиты Третьей. Он, таким образом, впервые завершается, попав в клинику. Ибо Гумберт может быть как буквальным, так и метафорическим убийцей. Он не убил Лолиту буквально, так, как Хосе убил Кармен, он метафорически убил ее. Уничтожив ее автономию, втянув ее в пределы своего сознания, он не оставил ей иного выбора, кроме бегства. В конце он убивает, или говорит, что убивает, Куильти — Куильти, которого он моделирует как свою часть, т. е. как проекцию своей негативной, самовозвеличенной извращенной личности, своего двойника по Достоевскому, который должен умереть, чтобы Гумберт Гумберт написал свою повесть.

Финальная декларация Гумберта о его любви к Лолите содержит сходный парадокс: любовь, которая освобождает Долорес Гейз из тюрьмы его фантазии, одновременно убивает ее — и его. Вообразив Лолиту, ему не принадлежащую, могущую произвести на свет мальчика, а вовсе не копию себя-нимфетки (II, 36, 375 — последняя страница), он освобождает свой прежде лишенный свободы нравственный импульс. Однако, освободив свою фантазию, он умирает от сердечного приступа — буквальное и метафорическое свидетельство того, что его отчужденная сущность стала истинным его существом. Его последний жест есть акт солипсизма: он делает бессмертным образ своей фантазии.

Гумберт Гумберт и подпольный человек Достоевского отвергают социальные нормы. Поставив себя выше своих собратьев, ища правду лишь внутри собственных нарциссических личностей, которые они произвели из своих же фантазий, эти отчужденные герои-повествователи претендуют на истинность. Но их авторы, сколь бы различны они ни были, указывают один и тот же путь исхода из избранной их повествователями самозамкнутости — истинные сострадание и любовь. Только в исключительные моменты, когда они могут представить Лизу и Лолиту как истинных других, а не как литературные выдумки, удастся этим отчужденным героям-повествователям уловить проблеск того, что они ищут.

Воплощая современное состояние человечества — поиск истинности, аутентичности, в отчужденности — в своем

Подпольный человек в Америке: случай «Лолиты» Набокова

искусстве, Достоевский и Набоков заслужили бессмертие. Но одновременно они высказались по поводу парадоксальной природы искусства. Они создали повествователей-парадоксалистов, которых преследует некий образ, и они пытаются получить обратно или обрести наконец в искусстве то, что они потеряли или чего никогда и не находили. Оба автора используют метафизические устремления своих героев, чтобы явить свой собственный — внелитературный — указующий перст, потому что искусство — это область, где смешаны трансцендентное и имманентное и где воображение обретает физическое измерение. Уединение подпольного человека и Гумберта Гумберта подвигает их к самовыражению, для которого они жаждут обрести слушателей. Их писания делают очевидным их стремление быть признанными и принятыми в том самом обществе, чьи нормы они отвергают. Их попытки сохранить контроль над собственными образами, однако, разоблачают их слабость, открывая таким образом как раз то, что они пытаются скрыть. В то время как подпольный человек пытается избежать норм посредством фантазии и риторики, а Гумберт Гумберт избирает тропу эстета, сама природа их предприятия и их искусства вскрывает неосуществимость их целей. Они тщательно исследуют себя в своих писаниях, отыскивая истинное в себе. Но они ничего не находят, потому что те «они», которых они исследуют, есть всего лишь производные их же собственных фантазий и страхов, ими же созданных мест заключения для себя самих. Ни подпольный человек, ни Гумберт Гумберт не находят пути вовне — разве что в те исключительные моменты, когда они на миг прозревают свою глубинную связь с другими. В подпольном повествовании Достоевского и Набокова такие моменты возникают тогда, когда их нарциссические повествователи вдруг видят женщин, которых они хотели представить исключительно продуктами собственного сознания, как настоящих людей, не подвластных их контролю. Таким образом, Достоевский и Набоков наглядно показывают, что трагедия подполья лежит в предпочтении фантазии реальности, уединенности отношениям с людьми, солипсизма — любви.

Перевод с английского Татьяны Касаткиной

Дина Магомедова

ПЕРЕПИСЫВАНИЕ СЮЖЕТА
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX в.

Описывая признаки так называемых «крайних» или «переходных» эпох в истории человечества, Н.И. Конрад назвал среди них тенденцию к «возвратному» движению культуры к древности, к своим истокам.¹ В статье Н.И. Конрада охарактеризованы две из выделенных им переходных эпох в истории Европы: эллинизм и Ренессанс. Новейшая переходная эпоха, начало которой отнесено ученым к последней трети XIX в., лишь упомянута, однако нет сомнения, что и к ней, по мнению автора, применимы те же типологические параметры: революция умов, тенденция к возвратному культурному движению, пересмотр представлений о составе литературы.

Тенденция к «культурному возвращению» для русской культуры рубежа XIX—XX вв. проявлялась многообразно. Это и знаменитый, обсуждавшийся критикой «отказ от наследства» шестидесятников,² и поиски новых этических и эстетических ценностных критериев, и воскрешение полузабытых авторов (в частности, поэтов «чистого искусства»), и осмысление отечественной культуры в мировом контексте (возрождение

¹ См.: Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 423.

² См.: Венгеров М.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая. VII. Восьмидесятые годы // Русская литература XX века. М., 1914. Кн. 1. С. 26. См. также: Розанов В.В. Почему мы отказываемся от «наследства 60–70-х годов»? // Розанов В.В. Соч. М., 1990.

интереса к фигурам Данте, Петрарки, Гете, к кружкам немецких романтиков), и новое прочтение классических текстов в критике. Явление, о котором я буду говорить в своем сообщении, касается не критики, а художественного творчества и в какой-то степени уже оказывалось предметом внимания историков литературы. Речь пойдет о литературной рефлексивности внутри художественного текста, об обращенности литературы на самое себя, металитературности как одном из важнейших признаков культуры конца XIX—начала XX в.

Современные историки литературы обычно говорят о металитературности в связи с символистскими и постсимволистскими текстами. Однако мне хотелось бы обратить внимание на то, что это явление носит универсальный характер и не менее часто встречается в текстах писателей так называемого реалистического лагеря. Имеются в виду тексты, воспроизводящие сюжетные ходы и мотивы известных классических произведений русской литературы XIX в. с сознательными полемическими отсылками к тексту-источнику и со столь же сознательной полемической трансформацией исходного образца. При этом можно указать на два основных типа отношений между текстами. В первом случае (наиболее частом) герой помнит о своей родословной и сознательно соотносит собственное поведение с поступками своего литературного прародителя. Во втором случае герой ничего не знает о своем предшественнике, и вся полемика с текстом-источником ведется в сфере автора-повествователя. Между этими полюсами располагаются более сложные случаи, когда точка зрения героя явно или неявно корректируется автором-повествователем.

Среди излюбленных «переписываемых» текстов-источников оказываются произведения, создавшие важнейшие идейно-поведенческие комплексы, своего рода культурные коды для нескольких поколений русского образованного читателя. Чаще всего наблюдаются обращения к сюжету «Преступления и наказания»: «Тяжелые сны» Ф. Сологуба, «Трое» М. Горького, «Мысль» Л. Андреева, «Петлистые уши» И. Бунина. Произведения перечислены в хронологической последовательности: роман Сологуба написан в 1895 г., повесть Горького — в 1900 г., повесть Л. Андреева — в 1902 г., рассказ Бунина — в 1916 г.

Первое, что бросается в глаза при перечислении этих произведений, — постепенное сокращение объема текста и смена жанровых структур, от романа к небольшому рассказу. Чем

дальше от времени «Преступления и наказания», тем существеннее становятся жанровые преобразования. К смысловой интенции жанрового «сжатия» формы нам еще предстоит вернуться, когда речь пойдет о рассказе Бунина «Петлистые уши».

Столь же очевидно и то, что роднит все названные произведения — отход от ценностных установок Достоевского, от его решения проблемы «преступления и наказания». Особенно решительно переосмысливается эта проблематика в самых ранних попытках «переписывания» романа — в романе Сологуба «Тяжелые сны» и в повести Горького «Трое». При этом ни герой Сологуба, учитель Логин, ни герой Горького, мелкий торговец Илья Лунов, о своей литературной родословной как будто не догадываются. Герой Горького, скорее всего, вообще не читал романа Достоевского, герой Сологуба несомненно читал, но прямо никогда о нем не говорит. Полемика с «Преступлением и наказанием» идет главным образом в сфере автора-повествователя. О «Преступлении и наказании» напоминает не только основная сюжетная ситуация, но и ряд почти дословных текстуальных совпадений, помещенных в принципиально другой контекст. Так, в повести «Трое» в первой же фразе говорится о месте, где прошло детство Ильи:

«Среди лесов Керженца рассеяно много одиноких могил; в них тлеют кости старцев, людей древнего благочестия...».³

Для современного читателя требуется пояснение, что Керженец — река в Нижегородской области, на берегу которой были расположены раскольничьи скиты. В начале 1900-х гг. — место модного паломничества для богоискательской интеллигенции. Скрытый намек на раскольников раскрывается затем в сюжете повести, где судьба героя полемически перекликается с судьбой Раскольникова.

В романе Сологуба герой Логин, его возлюбленная Анна (выполняющая роль Сони Мармеладовой) и сам повествователь отвергают право людей судить убийцу:

«Не иди на суд людей с тем, что сделано. Что тебе нравственная сторона возмездия? От них ли примешь ты великий урок жизни?» (Логин);

«Ты убил прошлое <...> теперь мы будем вместе ковать будущее» (Анна);

³ Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1970. Т. 5. С. 25.

Переписывание сюжета «Преступления и наказания»...

«... Для Логина и Анны началась новая жизнь, обновленные небеса засинели над ними» (повествователь).⁴

Герой повести Горького тоже признается в совершенном убийстве своей любовнице — проститутке Липе — и тоже отказывается принять людской суд над собой:

« — Каяться я не буду, — говорил Илья задумчиво. — Пусть Бог накажет... Люди — не судьи. Какие они судьи?.. Безгрешных людей я не знаю... не видал... <...> Ты думаешь, я за себя постоять не сумею? Думаешь, я из-за этого старика — в каторгу пойду? Ну, нет, я в этом деле не весь! Не весь, — поняла?». ⁵

Липа столь же безоговорочно поддерживает его стремление уйти от возмездия.

В повести Л. Андреева «Мысль» и рассказе Бунина «Петлистые уши» полемика с Достоевским из сферы автора переносится в сферу героя. Герои предпринимают попытку собственной судьбой переписать сюжет романа Достоевского, вступая с его автором в *открытую риторическую полемику*. Героя повести Л. Андреева «Мысль» зовут доктор Керженцев — использован тот же прием, что в повести «Трое», современник Андреева мгновенно опознавал «говорящую» фамилию. Но дело не только в «говорящей» фамилии. Герой сознает, что его деление людей на рабов и господ, питающих «презрение к ходячей морали», задуманное им и осуществленное убийство роднит его с героем Достоевского. При этом он подчеркивает свое превосходство перед Раскольниковым и жалеет «этого так жалко и так нелепо погибшего человека».

Герой рассказа Бунина «Петлистые уши» прямо претендует на замену текста Достоевского собственным текстом:

«Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания». ⁶

Особое раздражение вызывает именно мотив раскаяния Раскольникова на фоне мировой человеческой истории, переполненной жестокостью и массовыми убийствами:

⁴ См.: Сологуб Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 2000. Т. 6. С. 339, 343, 357. Более подробно о соотношении «Тяжелых снов» и «Преступления и наказания» см.: Стафилова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 182–186.

⁵ Горький М. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 157.

⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 4. С. 389.

Дина Магомедова

«Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы».⁷

Иными словами, герои у Андреева и Бунина помнят о своей литературной родословной, хотя и полемизируют с собственным литературным прототипом.

В обоих случаях безнаказанность оказывается мнимой, хотя автор-повествователь демонстративно объективен и безоценочен. В рассказе Андреева повествователю принадлежат две почти протокольные справки в начале и в конце повести, весь остальной текст представляет собой записки Керженцева, сочиняемые им для психиатрической экспертизы. Бессильной оказывается и комиссия врачей-психиатров, чьи мнения в вопросе о безумии Керженцева разделяются поровну. «Проверка идеи» происходит изнутри, в исповедальных записках героя: «мысль», его главная опора и залог его превосходства над другими людьми, обнаруживает внутреннюю зыбкость и провокационность. Герой не в силах отдать отчет даже самому себе, действительно ли его безумие — искусная симуляция, или вся его изощренная подготовка к убийству и уходу от наказания — свидетельство его подлинного, а не мнимого безумия.

В рассказе Бунина внешним образом герой не подвергается наказанию: задушив проститутку, он спокойно покидает гостиницу. Такое построение повествования может ввести читателя в заблуждение. Даже у такого знатока Достоевского, как В.А. Туниманов, говорится:

«“Петлистые уши” и есть рассказ о преступлении без наказания. Так что, говоря условно, Бунин выполнил социально-философский “заказ” Соколовича».⁸

Но так ли это?

Обратим внимание, что в структуре авторского повествования заметны следы полицейского протокола («человек, который называл себя бывшим моряком, Адамом Соколовичем», «взял из этих женщин некую, как оказалось потом, Королькову, называвшую себя просто Корольком»). О матросах, сидевших с Соколовичем в ресторане, говорится: «Их, как они признавались

⁷ Там же. С. 391.

⁸ Туниманов В.А. Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб., 2004. С. 217.

Переписывание сюжета «Преступления и наказания»...

впоследствии, всегда раздражало сильное и отталкивающее лицо Соколовича» (очевидно, «признавались» на допросе во время следствия). О чем говорят такие «проговорки» повествователя? Несомненно, они свидетельствуют об официальном раскрытии этого преступления «человеческим судом».

Еще важнее, что на протяжении всего рассказа герой появляется на фоне мотивов, связанных с семантикой ада (настойчиво повторяющееся дантовское число три в описании «дешевого ресторана» в начале рассказа, мотивы «отрезанной головы» не только в том же ресторанном зале, но и на петербургских улицах, нарастание роли красного цвета от середины к концу рассказа: от «винно-красных трамвайных огней» к огромному факелу, «точно в аду» пылающему за окнами номера, где происходит убийство). И именно это «зловещее пламя» (по заверениям лакея, освещающее ассенизационные работы) впервые в тексте вызывает у героя тревогу: не признавая человеческого суда, герой, очевидно, знает о высшем суде и неотвратимости Божьего наказания и втайне его страшится.

Таким образом, у автора и героя бунинского рассказа задачи прямо противоположные. Герой стремится «написать» собственной судьбой «преступление без наказания». Автор же стремится написать «Преступление и наказание», но сделать это иначе, чем Достоевский. По сути дела, это состязание жанра рассказа с жанром романа. Вместо развернутого расследования преступления Порфирием Петровичем — три разбросанных по всему рассказу намека на полицейский протокол и полностью восстановленная картина преступления. Вместо подробного раскрытия психологического состояния героя — упоминание о «тревожном» тоне Соколовича при виде багрового пламени.

Итак, у Андреева и Бунина попытка героя заменить собой автора «Преступления и наказания» оказывается бесплодной: сюжет «преступления без наказания» разрушается либо изнутри, как в рассказе Андреева, либо в авторских неявных коррективах.

В заключение следует сказать, что в классической русской литературе XIX в. у авторов Серебряного века были по меньшей мере три предшественника, в чьих произведениях литературная рефлексия играла не меньшую роль: Пушкин,

Дина Магомедова

Лермонтов и Достоевский. Означает ли это, что «металитературность» свойственна не только переходным эпохам? На мой взгляд, скорее речь идет о другом: то, что в классическую эпоху выглядело как индивидуальное свойство гения, в переходную становится одним из ведущих признаков самосознающей собственные границы и отыскивающей возможные выходы за пределы литературы в целом.

Николь Секулич

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ИДИОТ» //**
МЫШЬ

Творчество почти всех русских писателей в той или иной степени связано с обращением к народной традиции, к славянскому фольклору. Возникший еще в 1840-е гг. интерес Ф.М. Достоевского к русским народным верованиям, сектам различного толка и народной словестности, которая их питала, сохранился у него и в дальнейшем. Романы «Преступление и наказание», а затем «Идиот», «Бесы», «Подросток» явно об этом свидетельствуют.

Значение мыши в славянской мифологии неоднозначно. С одной стороны, это сказочная мышка-норушка, жертва кота, маленький пушистый зверек. С другой — она несет неисчислимые беды — нищету, голод, смерть, потому что ее прожорливость может привести к гибели урожая. Народная традиция относит мышь к «гадам» наравне с пауками, крысами, змеями.

«ГАДЫ — животные, выделяемые в традиционной народной культуре в особый класс хтонических животных. К ГАДАМ относятся в основном пресмыкающиеся (прежде всего змеи) и земноводные (лягушки, черепахи и др.), но также насекомые и некоторые другие животные, например, мыши и змееподобные рыбы (вьюн, угорь), черви и гусеницы <...>. ГАДЫ тесно связаны с демоническими персонажами. Так, любая змея, уж, полоз, лягушка или карп по истечении определенного времени и при определенных условиях становятся летающим змеем. С другой стороны, из убитого летающего змея или развешанного пепла сожженного змея, по поверьям, зародились змеи,

© Н. Секулич, 2011

ящерицы и мыши. Змея (уж) и ласка часто выступают в роли домового. Свойствами домашнего покровителя могут обладать также лягушка, крыса, крот, кошка, червь, муравьи и тараканы. Как и с домовым, со змеей, мышью, лаской и ласточкой связывается выбор масти скота <...>. ГАДАМ присущ ряд общих признаков. Это в основном животные, связанные с подземным миром: они обитают в земле, а потому часто слепы, в норе, в подполье или под порогом дома, уходят на зимовье в землю, появляются из нее (змеи, черви, мыши, ласка, многие насекомые, некоторые птицы)».¹

Близость гадов проявляется и в поверьях:

«...ласточки и лягушки, воробьи и мыши или жаворонки и мыши могут взаимно превращаться друг в друга; птицы, насекомые и змеи уходят зимой в “ирей”; змеи, насекомые и некоторые птицы (жаворонок, перепелка) прячутся на зиму в землю; птицы (желна, ласточка, удод), змея, черепаха или еж являются обладателями разрыв-травы, змеи и птицы (ворон, дрозд, орел) владеют особым камнем, делающим человека невидимым или способным видеть клады и понимать язык животных; уж “играет” с кукушкой; в легендах кукушка, ласточка и змея — три обращенные сестры Лазаря, кукушка — жена мужа — ужа, а соловей и лягушка — их дети и т. д. Поверья, связывающие змею с петухом или курицей, в значительной степени восходят к образу василиска. Так, из петушиного яйца или яйца черной курицы появляется на свет змееныш — домовый».²

По приметам «звуки, издаваемые животными, служат предвестьями различных событий: крик сороки — к вестям, крик удода — к дождю, шорох мыши под кроватью — к смерти».³

«С ГАДАМИ связаны различные обрядовые способы их изгнания и многочисленные запреты и обереги от них, но и сами они имеют часто функции оберега и покровителя».⁴

«Магия ритуального диалога у южных славян (сербов, болгар) направлена на мышей, волков и медведей. Эта магия играла столь значительную роль, что те дни, когда проводились обряды, получили название “мыши дни”. Празднуют “мыши дни” сразу после дня святого

¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997, процит. по сайту <http://www.patent-mcci.ru/new/g/gady0.htm>.

² Там же.

³ Гура А. В. Звуки и голоса животных в традиционных народных представлениях // Слово и культура. Памяти Никиты Ильича Толстого. М., 1998. Т. 2. С. 96.

⁴ Гура А. В. Символика животных...

Дмитрия или, в некоторых областях, в Чистый Понедельник после масленицы. Женщины не работают, они не вяжут, не прядут, не шьют. В сундуки не кладут и из сундуков не берут одежду, чтобы не проели мыши. Всюду, где празднуются “мышьи дни”, хозяйка мазала в доме земляной пол целиком, или только около очага, или у дверей в четырех углах и у очага, где шире норы. Женщины брали кусочек полотна и зашивали его, между ними происходил обрядовый диалог с вопросами и ответами, в которых они объясняли, что зашивают мышам рты. Зашитый кусочек полотна бросали в огонь, после чего одна из женщин начинала мазать глиной в доме в двух-трех местах, чтобы “замазать мышам глаза”.⁵

«Этимологическое значение слов: мышь, ratte, rat, крыса одинаково, именно: вор... Санскр. муш-на-ти — грабить, красть, отнимать между прочим хитростью <...>. Слово мышь — дославянское. Оно встречается во всех славянских языках в одинаковой форме и с одинаковым значением».⁶

В староболгарском и некоторых других славянских языках о мыши есть слово «поганец», этим же словом называют язычника, а также «нечистого», т. е. дьявола. О ней существует множество пословиц, поговорок, загадок. Часть из них напрямую говорит о смерти: «смерть как мышь, голову отъест»; «живет, пока мышь головы не отъела»; «мала-мала, а никому не мила»; «дома не любят и на торгу не купят». Мышь называют — гнусь, плюгавка, поганка, сивая бурёнка. Она — нечистое животное, создание дьявола. Не случайно именно мышь, по преданию, прогрызла дыру в Ноевом ковчеге, а кошка заткнула ее хвостом. «На всякую тварь Бог дает хлебушка, лишь на такую нечистую, как мышь, не дает».⁷

«Недаром заводит русский мужик кошек для борьбы с этим страшным для него зверем и даже особыми заговорами из уст ведунов-знахарей заговаривает свои скудные запасы “от мышеяди”».⁸

«Известны различные способы изгнания, изведения мышей и обереги от них. Для избавления от мышей обходили вокруг дома

⁵ См.: Толстой Н. И. Фрагмент славянского язычества // Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. М., 1984. С. 41–42.

⁶ Сумцов Н. Ф. Мышь в народной словесности // Этнографическое обозрение. 1891. № 1. С. 50.

⁷ Гура А. В. Мышь // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 269–270.

⁸ Коринфский А. А. Народная Русь. Смоленск, 1995. С. 500 (1-е изд. 1901).

с освященной пасхальной едой, разбрасывали скорлупки пасхальных яиц по углам дома. Чтобы мыши не наносили ущерба в хозяйстве, на Рождество запрещалось вынимать одежду из сундуков. В течение всего святочного периода называли мышей не иначе как «панночками», а в некоторых местах вообще никогда не упоминали о них за едой.

Чтобы мыши не поели зерна, снопы с поля начинали свозить в овин в тот день недели, на который пришелся в этом году праздник Благовещения. Считали, что везти снопы надо поздно вечером или ночью, когда все спят, причем так, чтобы не встретиться по пути с женщиной. По дороге сквозь спицы колес телеги бросали камни. Снопы с первого воза ставил в овине раздевшийся донага мужчина. Для мышей опрокидывали набок первый сгруженный с воза сноп или оставляли им зерна на дне телеги. От мышей помещали в овине палку, с помощью которой до этого удалось разнять ужа и гадюку. В некоторых местах под снопы стелили ольховые ветки, а на дно сусеков клали ветки бузины. У южных славян оберегам от мышей посвящены специальные «мышьи дни».⁹

Существует множество неоднозначных примет и поверий, связанных с мышами.

«Мышь укусит кого в доме, тому неприятность или несчастье. Если попортит какой-то товар, то к скорой продаже или прибыли».¹⁰

«Если что мышь нагрызла, зубы окрепнут. Мышь одолевает — перед голодом; мыши из дому выбирают — перед пожаром».¹¹

«Если мыши грызут хлеб (печеный) сверху — дорог будет; снизу дешевле, а сбоку средняя цена. Коли полевая мышь вьет гнездо высоко (в хлебе на корню), то цены на хлеб будут высокие, когда вплоть у земли — низкие».¹²

В некоторых заговорах черной магии довольно часто упоминается не только сама мышь, но и ее нора, ее тропа, как образный путь на тот свет. В частности, в заговоре на остуду, т. е. на охлаждение чувств между любящими, есть слова «стану не благословясь, выйду не перекрестясь из избы не дверью, из двора не воротами — мышьею норой».¹³

⁹ Гуфа А. В. Мышь // Дом Сварога: Словарь языческой мифологии славян. <http://www.swarog.ru/m/mysh0.php>.

¹⁰ Забылин М. Русский народ. Обычаи, обряды, предания, суеверия. М., 1996. С. 229 (1-е изд. М., 1880).

¹¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995. Т. 2. С. 630.

¹² Там же. С. 566.

¹³ Забылин М. Русский народ. С. 269.

По народным поверьям все сны, в которых видишь зубы, связаны с родственниками или с близкими знакомыми, например, видеть во сне, как вытаскиваешь изо рта окровавленный зуб, это к смерти или к тяжелой болезни близкого родственника. Зуб без крови то же самое, но касается уже просто хороших знакомых, т. е. зубы означают здоровье, их потеря — утрату здоровья. Но и тут не обходится без мыши.

«Считается, например, что если мыши поедят неубранные остатки ужина, то у хозяина будут болеть зубы. От зубной боли едят хлеб и сыр, поеденные мышами. Первый выпавший у ребенка молочный зуб бросали за печь со словами: “мышка, мышка, на тебе репной зубок, а дай мне костяной”. Распространены способы лечения грыжи с помощью мышей, а больного чесоткой натирали мышиным пеплом. Мышь, попавшая за пазуху, — предвестие большой беды, тот, кому мыши погрызут одежду, вскоре умрет, но если приобретенный купцом товар будет попорчен мышью, то продать его можно будет скорее и выгоднее. Женщинам нельзя брать мышь в руки или убивать ее, иначе хлеб не будет удаваться. Беременной женщине нельзя отказывать в том, что она попросила, иначе у того, кто откажет, мыши погрызут одежду, съедят запасы. Невеста должна ехать к венцу натошак, чтобы мыши ничего не погрызли у нее в доме».¹⁴

«Мышь, оказавшаяся в выкопанной могиле, означает, что покойник был колдуном и что злой дух в облике мыши вышел навстречу умершему колдуну, чтобы забрать его душу».¹⁵

Если обращаться к современным приметам, то мышь, появившаяся в доме, это к разводу супругов.

В романах «Преступление и наказание» и «Идиот» мышь как фольклорный элемент несет особую смысловую нагрузку. Достоевский «применил архаические формы мифологического мышления для решения новых задач».¹⁶ Аркадий Иванович Свидригайлов — один из наиболее загадочных персонажей Достоевского. Обо всех его преступлениях против нравственности в романе существуют лишь намеки. Сам Свидригайлов просит Раскольникова «оставить все эти пошлости в покое». А также называет разговор о них «бессмыслицей» (6, 364¹⁷). Следуя традиции «говорящих фамилий»,

¹⁴ Гура А. В. Мышь. 1995. С. 269–270.

¹⁵ Там же. С. 269.

¹⁶ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 195.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

пришедшей из драматургии, а точнее, из репертуарной драмы, когда фамилия выражает человеческие качества персонажей, становясь именем нарицательным, Достоевский наделяет его именем Аркадий, происходящим от греческого «аркадос — житель Аркадии, области Пелопоннеса <...>. Аркадия также празднество в честь Деметры, богини земледелия и плодородия. Отчество Иванович, от церковного Иоанн, на древнееврейском значащем Иоханан, “Бог милует”». ¹⁸ И фамилией, корни которой Федор Михайлович находит, изучая историю своего рода. Его заинтересовал этимологический состав фамилии великого литовского князя Швитригайло (Свитригайло — «гайл», нем. «гейл», похотливый, сладострастный). ¹⁹

Две загубленные Свидригайловым души и жизни преследуют его даже наяву, но в предсмертных видениях ему представляется нечто гораздо более тягостное, то, что он пытался загнать в глубины подсознания и чем он не желает делиться с Раскольниковым в трактире, хоть они и «одного поля ягоды» (6, 231). В ночь перед самоубийством в гостинице «в комнате было душно, свечка горела тускло, на дворе шумел ветер, где-то в углу скребла мышь, да и во всей комнате будто пахло мышами и чем-то кожаным» (6, 389). Как только он начинает засыпать, не случайно именно мышь во сне троекратно мерещится ему.

«...вдруг как бы что-то пробежало под одеялом по руке его и по ноге. Он вздрогнул: “Фу, черт, да это чуть ли не мышь!” <...> но вдруг опять что-то неприятно шоркнуло ему по ноге <...> он встряхнул одеяло, и вдруг на простыню выскочила мышь. Он бросился ловить ее; но мышь не сбегала с постели, а мелькала зигзагами во все стороны, скользила из-под его пальцев, перебежала по руке и вдруг юркнула под подушку; он сбросил подушку, но в одно мгновение почувствовал, как что-то вскочило ему за пазуху, шоркает по телу, и уже за спиной, под рубашкой. Он нервно задрожал и проснулся» (6, 390).

Эта странная картинка-зарисовка сна имеет глубокий сакральный смысл. Мышь — хтоническое животное, животное, связанное с инфернальным миром, оно может ходить по мировому древу, как белка.

¹⁸ Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М., 1998. С. 122.

¹⁹ См.: Наседкин Н. Н. Достоевский: Энциклопедия. М., 2003. С. 428.

Мифологические мотивы в романах Ф. М. Достоевского...

«Мышь, как посол смерти, отождествляется с самою Ягою или дедом, от нее заимствует эпитет “слепая”, указывающий на отношение к смерти».²⁰

Одновременно мышь — молния. Т.е. она связана с землей и небом, и это как бы предпоследний знак Свидригайлову, что жизнь его завершена.

Тема «гадов» в несколько иной форме прослеживается и в «Идиоте». Так, например, Лизавета Прокофьевна говорит Мышкину о Варе: «Тут сестра всю зиму ему дорогу протачивала, как крыса работала» (8, 266). В «дурном» сне Ипполита Терентьева «ужасное животное» — это собирательный образ нескольких «гадов», и видит он незадолго до смерти.

«...какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется именно тем, что таких животных в природе нет <...> пресмыкающийся гад <...> туловище и лапы извивались как змейки...» (8, 323).

Когда она была уничтожена, сок гадины был похож «на сок раздавленного черного таракана». Во сне мать Ипполита зовет его умершую собаку (что в сонниках символизирует друга), происходит драка собаки с «гадиной», здесь это борьба жизни со смертью.

«Немного слов на языке у русского народа про все зверийное царство огулом, но множество — про каждого зверя на особицу, начиная царь-зверем (львом) малою мышкой-норушкою кончая».²¹

В русском фольклоре и декоративно-прикладном творчестве лев всегда символ силы и благородства. Достоевский сознательно совмещает высшее и низшее создания — льва и мышь в их антиномии. Кроме всего прочего, изображение льва не только входит в харизматическую королевскую геральдику, но часто символизирует спутников святых, в частности святого Марка, а мышь несет намек на язычество. В «Идиоте» «[о]сновной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафизической сущности,

²⁰ Потебня А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий. II: Баба Яга // Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1865. Кн. 3. С. 94.

²¹ Коринфский А. А. Народная Русь. С. 497.

развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает». ²²

«Положительно прекрасный герой», «князь Христос», «рыцарь бедный» получает фамилию Мышкин, но при этом имя Лев.

«Одна из существенных особенностей мифологических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным, вплоть до перехода одного в другое». ²³

Лев — царь зверей, спутник Артемиды. Николаевич — «Николай» от греч. «Николаос»: «нике» — *победа* + «лаос» — *народ*. Мышь — поганка, погань, гадина, гад, но при этом и жертва кошки. «Лев мышей не давит», — гласит пословица, т. е. не снисходит до них. Федор Михайлович Достоевский совмещает несовместимое и, очевидно, делает это с особой целью.

Князь Лев Николаевич Мышкин оказывается вовлеченным в водоворот событий. Еще не выходя из вагона поезда, он знакомится с Рогожиным и Лебедевым, слышит рассказ о Настасье Филипповне. А едва попав в дом к генералу Епанчину, узнает продолжение истории, практически сразу же превращаясь в главного ее персонажа. Он шокирует генерала Епанчина и Ганю тем, что ему уже «знаком» портрет Настасьи Филипповны, производит переполох своим появлением за завтраком у генеральши, признается ей и дочерям в возникшей симпатии, «я ведь знаю, что таких, которых тотчас полюбишь, не скоро встретишь, а я вас, только что из вагона вышел, тотчас встретил» (8, 65), и, немного погодя, фразой о том, что Аглая хороша — «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!..» (8, 66), чем вызывает бурю, которая приводит к серии конфликтов: Лизавета Прокофьевна → Ганя, Ганя → Аглая, Ганя → князь. «Да каким же образом <...> вы вдруг в такой доверенности, два часа после первого знакомства? <...> Да за что же, черт возьми! Что вы там такое сделали? Чем понравились?», — бесится Ганя (8, 74). Придя в дом к Иволгиным, он и здесь оказывается в центре событий. Самые простые его поступки только разжигают скандалы.

«Выпейте воды, — прошептал он Гане. — И не глядите так... Видно было, что он проговорил это без всякого расчета, без всякого

²² Фрейденоберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223.

²³ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 208.

особенного замысла <...> но слова его произвели чрезвычайное действие <...> он [Ганя] <...> схватил его за плечо <...> Произошло всеобщее волнение: Нина Александровна слегка даже вскрикнула, Птицын шагнул вперед в беспокойстве...» (8, 88).

Совсем не случайно именно князь, заметив, что входной колокольчик не звенит, открывает дверь Настасье Филипповне и «провозглашает» ее приход, затем останавливает Ганю, поднявшего руку на сестру, получает от него пощечину, после его укора раскаяние охватывает Настасью Филипповну, и она целует руку у Нины Александровны. Мышкин, человек, о существовании которого утром знали только по письму из Швейцарии, на которое не ответили, случайными словами, жестами, взглядами, поступками меняет жизнь десятка людей, совершенно этого не желая. Его совета о том, выходить ли ей замуж, спрашивает Настасья Филипповна; известие о получении князем наследства ее, безудержную, заставляет остановиться на некоторое время. Сцена сжигания денег изменяет жизнь Гани. Своим великодушием князь доводит полуживого Ипполита до истерики:

«Это вы теперь всё подвели! Это вы меня довели до припадка! Вы умирающего довели до стыда, вы, вы, вы виноваты в подлом моем малодушии!» (8, 249).

Именно Мышкину генерал Епанчин говорит: «...ты меньше всех нас виноват, хотя, конечно, чрез тебя много вышло» (8, 261).

Безмерно любящая его генеральша Епанчина говорит про себя:

«И вот только что показался этот скверный князишка, этот дрянной идиотишка, и всё опять взбаламутилось, всё в доме вверх дном пошло!» (8, 273).

Помешательство и бегство генерала Иволгина тоже спровоцировано его опосредованным участием в интриге Лебедева и советом не говорить о найденных деньгах.

В сущности, начинаясь с третьей и усугубляясь в четвертой и последней части романа, степень его невольного воздействия на развитие событий и, в буквальном смысле, на судьбы окружающих уже всем явственна. Варя говорит об Аглае:

«Князь ее на удочку тем и поймал, что, во-первых, совсем и не ловил, а, во-вторых, что он на глаза всех идиот. Уже одно то, что она семью из-за него перемутит, вот что ей кажется любо» (8, 291).

Николь Секулич

А Аглая буквально провоцирует князя словами: «Разбейте по крайней мере китайскую вазу в гостиной! Она дорого стоит; пожалуйста, разбейте; она дареная, мамаша с ума сойдет и при всех заплачет, — так она ей дорога. Сделайте какой-нибудь жест, как вы всегда делаете, *ударьте и разбейте*» (8, 435—436, курсив мой. — Н. С.).

В этом «ударьте и разбейте» и насмешка и вызов и ожидание, почти привычка к его «жестам», ставшим необходимостью. В сцене официального приема в доме Епанчиных, предшествующей эпилептическому припадку, «дикому крику “духа, сотрясшего и повергшего” несчастного» (8, 459), князь говорит о себе: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет, а это главное...» (8, 458).

Он все время «выходит из мерки». Его помыслы благородны, его намерения чисты, его суждения справедливы; «есть люди, которых почему-то приятно видеть подле себя в иную тяжелую минуту» (8, 441), но разрушение судеб и физическая гибель окружающих, гибель, имеющая к нему косвенное отношение, это едва ли не хуже, чем если бы он вредил намеренно. «Дорога в ад вымощена благими намерениями», — гласит народная мудрость. Он сеет хаос и сам становится его жертвой, погружаясь в безумие. В эпилоге романа есть фраза: «По-видимому, ему уже всё было прощено» (8, 509).

Заметки

Notices

Horst-Jürgen Gerigk

GRIGORIJ KUTUSOW
UND DMITRIJ KARAMASOW
Zwei Notizen

1. Zweimal Kutusow

Wer die *Brüder Karamasow* aufmerksam liest, wird Grigorij Kutusow nicht vergessen, den Diener, der «im Dunkeln» vom entfliehenden Dmitrij mit einem Mörserstößel brutal niedergeschlagen wird und danach eine falsche Zeugenaussage macht: die Tür, behauptet Grigorij, die aus dem Hause Fjodor Karamasows in den Garten führt, habe bereits offen gestanden, als Dmitrij davonlief.¹ Dostojewskij lässt es offen, ob es sich bei dieser Falschaussage um eine Wahrnehmungstäuschung oder eine Erinnerungstäuschung handelt. Nicht offen bleibt, dass die Falschaussage Grigorijs das Schicksal Dmitrijs besiegelt.

Zu dem Ensemble der Fakten des Indizienbeweises liefert die «offene Tür» den Schlußstein der Vollendung. Smerdjakow sagt zu Iwan über Grigorij:

«Was diese Tür betrifft, und dass Grigorij Wassiljewitsch sie offen gesehen haben will, so ist ihm das nur so vorgekommen. ...Denn ich kann

¹ Vgl. zum Detail der offenen Tür *Gerigk H.-J. Dostoevsky — Genius of Evocation: The Scene of Fyodor Karamazov's Murder and Its Symbolic Topography // A New Word on The Brothers Karamazov / Ed. R.L. Jackson. Evanston, 2004. S. 180–191.*

Ihnen sagen, das ist ja gar kein Mensch, sondern ein sturer Hammel, und er hat das nicht gesehen, sondern es schien ihm nur so, als sähe er es... aber man bringt ihn nicht mehr davon ab. Das ist schon ein Glücksfall für uns beide, dass er so etwas ausgedacht hat, weil man danach Dmitrij Fjodorowitsch ohne Zweifel schließlich verurteilen wird» (15, 65).²

Und so geschieht es denn auch. Kurzum: Dmitrij wird für einen Mord verurteilt, den er gar nicht begangen hat.

Dies könnte nun der Meinung Vorschub leisten, als werde durch Grigorij eine falsche Weiche gestellt, weil ja seine Aussage entscheidend dazu beiträgt, dass ein Unschuldiger schuldig gesprochen wird. Eine solche Deutung des Geschehens will aber Dostojewskij gerade nicht herbeiführen. Im Gegenteil! Dostojewskijs Konstruktion des Tatbestandes ist ja gerade darauf angelegt, dass nur durch Dmitrijs Verhalten Smerdjakow als Täter in Aktion gesetzt wird. Iwan stellt den Täter nur bereit. Erst Dmitrij aber lässt ihn in Aktion treten. Ohne Dmitrij kein Mord.

Ja, Dmitrij ist, was die Verkettung der Umstände anbelangt, durch die die Ermordung Fjodor Karamasows als die Wirklichkeit des Bösen zustande kommt, der wahrhaft Schuldige.

Erst mit dieser Einsicht wird deutlich, dass sich mit der Schuldisprechung Dmitrijs durch die Geschworenen die Vernunft in der Geschichte verwirklicht, ohne dass dies allerdings vom Gericht bemerkt wird, denn die Gerichtsverhandlung mündet ja in einen «Justizirrtum» (so die Überschrift von Buch XII).

In diesem Justizirrtum aber ist eine verborgene Gerechtigkeit präsent: Gottes Hand im Lauf der Dinge. Das Geschehen im Gerichtssaal lässt einen «emblematischen» Sinn offenbar werden: schuldig gesprochen wird Dmitrij, weil er mit seinem Tun für das erst dadurch mögliche Tun des Täters verantwortlich ist.

Für die Herstellung dieser insgeheimen Gerechtigkeit im Lauf der Dinge leistet die Falschaussage Grigorij die entscheidende Weichenstellung. Grigorij wird, wenn man so will, als Werkzeug des «Weltgeistes» eingesetzt, als «List der Vernunft»: «Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig», mit Hegel gesprochen.³

² Dostojewskij F.M. *Polnoe sobranie sochinenij v tridcati tomah*. Leningrad, 1976. T. 15.

³ Vgl. Hegel G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts* / Ed. J. Hoffmeister. Hamburg, 1955, Vorrede. S. 14.

Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen wird deutlich, warum Grigorij den Nachnamen Kutusow trägt. Die Funktion dieses Dieners im Lauf der Dinge ist die gleiche wie die seines Namensvetters in Tolstoj's *Krieg und Frieden*. Tolstoj's Kutusow besiegt Napoleon nicht «strategisch» (Kutusow schläft ja im Kriegsrat ein), sondern dadurch, dass er eine Tendenz des Wirklichen übernimmt und verstärkt.

Hat Dostojewskij *Krieg und Frieden* vor Augen gestanden, als er die *Brüder Karamasow* schrieb? Zweifellos! Man betrachte nur das Kapitel «Smerdjakow mit Gitarre» in Buch V. Beim Flirt mit Marja Kondratjewna sagt Smerdjakow:

«Im Jahre zwölf fand ein großer Feldzug Kaiser Napoleons I. von Frankreich, des Vaters des heutigen Kaisers, gegen Russland statt, und es wäre gut gewesen, wenn die Franzosen uns damals unterworfen hätten: eine kluge Nation hätte ein ganz dumme unterworfen und sie sich einverleibt. Dann sähe es bei uns ganz anders aus» (14, 205).

In der Welt Dostojewskijs, so darf man sagen, gibt es nichts Schlimmeres als das, was Smerdjakow hier äußert. Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass im Text der *Brüder Karamasow* die positive Funktion von Tolstoj's Darstellung Kutusows im Kampf gegen Napoleon, den «Feind des Menschengeschlechts», eindeutig beschworen wird. Die positive Funktion Grigorij Kutusows im Netzwerk des Indizienbeweises erfährt mit Blick auf Tolstoj's *Krieg und Frieden* eine bestärkende Folie. Grigorij Kutusow wird dadurch allerdings nicht zu einem positiven Charakter. Es geht ausschließlich um seine positive Funktion im Lauf der Dinge, was Dostojewskijs Theodizee anbelangt.

2. Dostojewskijs Frieden mit sich selbst

Dass in den *Brüdern Karamasow* Dostojewskijs Nachdenken über das Verhältnis von Verbrechen und Strafe, Gewissen und Strafgesetz, Kirche und Staat, Schuld und Sühne, Gott und Teufel seine Summe findet, ist inzwischen immer wieder und zu Recht vermerkt worden.

Und was das Leben Dostojewskijs betrifft, so wissen wir, dass er sich im sibirischen Zuchthaus den für die Problematik seiner fünf großen Romane entscheidenden Probleminfekt zugezogen hat: Sein zentrales Interesse richtet sich seitdem auf die Psychopathologie der Täterpersönlichkeit, konkret gesagt: auf den Mörder. Im sibirischen Zuchthaus lernt er reuelose Schwerverbrecher aus

nächster Nähe kennen. Sein Sträflingsreport *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* liefert, fiktional überhöht, die «Psychologie» dieses «Milieus».

Was Dostojewskijs Anwesenheit im Kreis um Petraschewskij, seine Verhaftung und Scheinhinrichtung anbelangt, so hat die Forschung mittlerweile alles Erreichbare zusammengetragen — mit dem Resultat, dass uns über diesen so fundamentalen Eingriff des Staates in sein Leben alle Äußerlichkeiten im Detail vorliegen. Eine Darstellung seiner Wandlung vom Zarenfeind zum Zarenfreund ist uns der «Realist im höheren Sinne» schuldig geblieben. Wir haben es ganz offensichtlich mit einer tabuierten Seelenlandschaft zu tun. Traumatisch vermintes Gelände: off limits.

Was wir aber besitzen, sind seine Werke, die, ganz im Sinne Wilhelm Diltheys, als «dauernd fixierte Lebensäußerungen» nicht täuschen können und unverhüllt sagen, was sie meinen. Um es kurz zu machen: die *Brüder Karamasow* geben auf Dostojewskijs leitende Frage: «Wie kommt das Böse in die Welt?» eine eindeutige Antwort: «Weil es vom Menschen gewünscht wird». Und darum ist Dmitrij, der sich offen zum bösen Wunsch bekennt, der Hauptschuldige. Nicht Iwan und auch nicht Smerdjakow! Die Logik solcher Konstruktion hat eine bestimmte anthropologische Prämisse zur Grundlage, die den Menschen als «intelligiblen Charakter» (im Sinne Kants) definiert.

Ich behaupte nun: Indem Dostojewskij Dmitrij Karamasow als den Hauptschuldigen gestaltet, der die Strafe für einen Mord annimmt, den er gar nicht begangen hat, schließt er Frieden mit sich selbst. Das heißt: Durch solche Konstruktion erkennt Dostojewskij seine Bestrafung als Staatsfeind als gerecht an. Er verarbeitet mit seinem letzten Roman auf höchster, philosophischer Ebene die Abbüßung seiner Zuchthausstrafe in Sibirien, indem er sie als verdient anerkennt und aus ihrer Anerkennung die Theodizee gewinnt.

Nun wäre es aber völlig verkehrt, zu sagen, die Konstruktion der *Brüder Karamasow* sei nur dadurch zu erklären, dass Dostojewskij Frieden mit sich selber schließen wollte und nur deshalb geschrieben hat, was er geschrieben hat. Mit einer solchen Erklärung würde der Wahrheitsanspruch der *Brüder Karamasow* «psychologisiert». Ein Kunstwerk aber hat seinen Rang darin, dass es seine Wahrheit als absolute Wahrheit veranschaulicht. Und es kann dies, weil es die Möglichkeit hat, seine Botschaft unter Laboratoriumsbedingungen zu fixieren. Anders ausgedrückt: Dostojewskij zieht aus seinem

Grigorij Kutusow und Dmitrij Karamasow

sibirischen Schicksal eine ganz bestimmte Lehre, die er schließlich durch Charaktere und Handlung objektiviert. Das Böse hat seinen Ort im Gedanken an die Tat, nicht in der Tat selbst. Ohne Gedanke, keine Tat! Diese Einsicht wird in den *Brüdern Karamasow* psychologisch-realistisch und allegorisch veranschaulicht. Sein sibirisches Schicksal wird dem Autor zum Stimulans der Kreativität. Dem Kunstergebnis ist die biographische Herkunft der Problemstellung nicht anzusehen, die Veranschaulichung steht in sich und hat, um verstanden zu werden, den Rückgang auf die Biographie nicht nötig. Und so lässt sich sagen: Mit den *Brüdern Karamasow* hat Dostojewskij sein Leben und sein Werk «vollendet».

**Аспекты поэтики Достоевского
в контексте литературно-культурных
диалогов**

Под редакцией
Каталин Кроо,
Тюнде Сабо
и Гезы Ш. Хорвата

Редактор и корректор Е.А. Гольдич
Технический редактор А.Л. Афанасьев
Художник А. Опочанский

Издательство «Дмитрий Буланин»
Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93; 95 3001 — книги,
95 3850 — литература по филологическим наукам

Подписано в печать 20.12.2010
Формат 60×90/16. Гарнитура NewJournal.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 15,7. Усл.-печ. л. 20.
Тираж 1000. Заказ

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Заказы посылатъ по адресу:
«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»
197110, С.-Петербург, Петрозаводская ул., д. 9, лит. А, пом. 1Н
Телефон/факс: (812) 490-64-99 / 230-97-87
sales@dbulanin.ru (отдел реализации)
postbook@dbulanin.ru (книга-почтой)
redaktor@dbulanin.ru (издательский отдел)

<http://www.dbulanin.ru>