

ХУДОЖНИК-ПРОВИДЕЦ

Слободанка ВЛАДИВ-ГЛОВЕР

САКРАЛЬНОЕ В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ» — ВЕРОИСПОВЕДАНИЕ ИЛИ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СОЗНАНИЯ?

Вопрос, который поставлен в монументальном последнем романе Достоевского, это вопрос *Бытия*. В отличие от вопроса о существовании Бога, этот вопрос уже подразумевает какое-то отделение, отщепление или разъединение. Это — отделение человеческого субъекта от всего остального мира. Поэтому вопрос о Бытии был сформулирован, со времен Канта и Гегеля, как силлогизм, в котором субъект составляет первую посылку, а Бытие вторую. Однако, в отличие от настоящего силлогизма, человеческий субъект и Бытие не связаны посредством среднего члена, как Бог и человек были связаны вечной жизнью. Поэтому никакой конечный синтез из силлогизма субъект-Бытие не получается. Вместо связи через средний член, субъект и Бытие существуют в тавтологическом соотношении и через это тавтологическое соотношение движутся в противоположном направлении друг от друга. Так, в своем отношении к субъекту, Бытие занимает позицию не зеркала (как лицо Бога однажды было зеркалом, в котором человек видел себя), но *Другого*... Бытие — это *Другое* человеческого субъекта. Но как Другое субъекта, Бытие — это не занятая пустота, это пустое пространство. Функцию Другого по отношению к субъекту высветлил Гегель, в своей «Феноменологии духа» (1804). Другой — это нужный второй член, который выполняет условие *вторичности* по отношению к *первичности* субъекта, *первичности* Я. Средний член, который теперь входит в диалектику субъекта и его Другого — это связка (копула), это часть глагола *быть*, это — *есть*. Это *есть* и составляет собой *Бытие*. Следовательно, Бытие, которое противопоставлено субъекту в первом, исходном силлогизме, спускается в диалектике субъекта-Бытия на позицию *среднего члена*. Следовательно, субъект остается висячим, так ска-

зять, в пустом пространстве. Субъект остается без комплемента, без сказуемого в Бытии. В таком положении субъект остается без какой-либо *основы*, без фундамента, без опоры или поддержки.

В этом положении находятся все персонажи романа «Братья Карамазовы». Поэтому прения о Боге и Его существовании или несуществовании так распространены в романе. Но ответы на вопрос, заданный Федором Карамазовым его сыновьям:

— Иван, говори: есть Бог или нет? <...>

— Нет, нету Бога.

<.....>

— Алешка, есть Бог?

— Есть Бог.

(14; 123)

не проверяются иначе, нежели как речевые высказывания, как диалогическая речь. Оба ответа равноправны, поэтому что их суть в речи, в слове, в высказывании. Это параллельные высказывания, которые имеют пародийное звучание. Эти высказывания пародируют не только Федора Павловича, который задает вопросы, но и братьев, Ивана и Алешу, которые охотно поддаются этим вопросам. Пародия таким образом направлена на содержание всего диалога между отцом и сыновьями. Она направлена на подразумеваемое содержание слов — то есть, на слова как категории, поддерживаемые *истинностью*. Функция *истинности* изымается таким образом из общения словами. Слова, как и человеческий субъект, пользующийся ими, не имеют иной основы, кроме других слов. Как и человек по отношению к Бытию, слова не обладают никакой сущностью, слова не имеют подоплеки, фундамента или опоры. Таково новое, современное состояние человека и его Бытия, которое воспроизведено в монументальной картине романа Достоевского.

Вопрос о сущности слов поставлен в самом центре романа. Можно сказать, что в своем романе Достоевский занят всего лишь вопросом об отношении человека и его слова, увлечен речью как *Другим* человеческого субъекта.

Этот поглощающий интерес к слову и к речи закодирован в романе в метафору *атеизма*. Один из развернутых разговоров об атеизме происходит в главах «Смердяков», «Контроверза», «За коньячком» в первой части романа. Здесь воспроизводится краткий, в основном кошунственный, катехизис атеизма. Разговор идет между отъявленным безбожником Смердяковым (чье безбожие подчеркнуто этимологически его незаконным рождением) и твердо верующим слугой Григорием. Контроверза между слугами поджигается присутствующими господами, к которым собственно обращен весь разговор, по крайней мере слова Смердякова.

Вопрос, который здесь ставится, это вопрос о том, в какой точке во времени можно установить *грех* — грех как точку перехода от веры к безверию. Сама постановка вопроса в таком виде представляет, как правильно замечает

Федор Карамазов, поганую казуистику или перверсию рассудка. Однако, данная серия сцен имеет своим содержанием вопрос о рассудке как несостоятельной основе истинности. По рассуждению Смердякова, которого и Федор Карамазов, и Григорий попеременно называют лжецом, единственный способ высказывания истины — это когда человек лжет. Такое отношение к истине напоминает дьявола Ивана Карамазова, чье существо погружено в небытие, в отрицание рассудка как уверенности или веры во что-нибудь (недостижимый идеал дьявола — семипудовая купчиха, которая верует). Иначе говоря, Смердяков, как и дьявол, — представитель диалектики Гегелевской негативности как единственной поддержки истинности.

Точка отправления этой диалектики негативности, которая ведет ко лжи как единственной опоре истинности речи, есть предложение *Я говорю (Я высказываюсь)*. Когда произносится предложение *Я говорю*, в сущности сказано *Я говорю, что я говорю*. Эта тавтология, или *самовысказывание высказывания (Фуко)*¹, защищает говорящий субъект от ошибки или от требования истинности, потому что когда я говорю, что я говорю, то, что я делаю, всегда совпадает с истинностью. То есть мой поступок и моя речь совпадают. Однако, эта тавтология, которая освобождает от обязанности истинности в дискурсе, ставит вопрос об основе дискурса, о том, что ему подлежит и на чем он строится. Итак, Мишель Фуко поясняет:

«*Я говорю* относится к поддерживающему дискурсу, который подает ему (этому высказыванию. — С.В.-Г.) объект (высказывания. — С.В.-Г.). Однако, этот дискурс отсутствует. Самостоятельность этого *Я говорю* основывается на отсутствии любого другого языка. Дискурс, о котором я говорю, не предшествует оголенности, которая высказывается в том же мгновении, в котором произносится это *Я говорю*. Этот дискурс, который не существует до произношения, исчезает в тот же миг, когда я замолкаю. Всякая возможность языка усыхает в переходности (транзитивности) его исполнения. Повсюду только пустыня»².

Это отсутствие, в которое речь входит в тот же момент, когда она произносится, есть двойное отсутствие. Во-первых, это пустота доски, на которой еще ничего не написано. Во-вторых, это отсутствие или пустота, которые поглощают говорящего, «данное Я, которое говорит, которое, следовательно, разбивается вдребезги, рассыпается и исчезает в оголенном пространстве» (Фуко).

В этом отсутствии говорящий субъект «менее ответственный исполнитель дискурса (тот, который скрепляет речь, который употребляет речь с целью заявить что-то или произнести суждение о чем-то, тот, который иногда представляется в речи с помощью грамматической категории, уповающей на такой эффект), чем не-бытие, в чьей пустоте неиссякаемое течение речи продолжается безостановочно» (Фуко).

Итак, сущность речи в том, что она не имеет предела, но так же она не имеет *внутреннего*. По Фуко, речь — абсолютная поверхность, бескомпромиссная внешность.

Эти пропозиции о речи отражены в контроверзе Смердякова. Когда Смердяков заявляет, что он не может быть ответственным за отрицание Христианства с момента изречения отрицания, он только утверждает пустоту, которая своим существованием предшествует и его заявлению о неверии в Христа, и его исповеданию веры. Существенно само высказывание как факт действительности, а не его содержание, в отношении которого упразднена оценка истинности. Поэтому вопрос о вере сводится, в *поганом рассудке* Смердякова, к вопросу о языке.

Однако, вопрос о языке гораздо шире данных трех глав, в центре которых стоит лакей Смердяков. Можно сказать, что все персонажи романа в самой своей сущности связаны с вопросом о языке или о языковом знаке как самым главным детерминаторе человеческого бытия.

Смердяков прав в постановке вопроса о языке как *внешнем*, что представляет конкретную или матерьяльную сторону отделения человеческого субъекта от Бытия. Внешность языка или речи, которая составляет сердцевину смердяковского прения о вере и безверии, имеет последствием истребление ценности как системы, строящей человеческие взаимоотношения. Это-то изгнание ценности оскорбляет слугу Григория, который в романе является представителем мистической системы *уверенности* («Ведь это, я вам скажу, не человек-с, а все равно что упрямый мерин» (15; 65) — говорит о нем Смердяков по поводу его убежденности в том, что видел отпертую дверь до убийства Федора Карамазова). Вера как *уверенность* характеризует всех мистиков и ожесточенных аскетов романа, таких, как отец Ферапонт, главный враг Зосимы. Аскетизм отца Ферапонта не является бескорыстным воздержанием. Напротив, это институционализированный аскетизм, который становится предметом мистического обожания и идолопоклонства. Конечная цель такой веры — власть.

В отличие от Григория, Смердяков заступает позицию языка как *внешнего*, без подосновы ценности или эссенциальной сущности. Поэтому Смердяков обыгрывает вопрос о Боге в духе языка. Он берет библейское изречение, что вера может сдвинуть гору, в его буквальном языковом значении. Поэтому он с сознанием собственной правоты обвиняет Григория и любого другого человека на свете в безверии, потому что в буквальном смысле этого изречения никто не сможет двинуть гор в море. Но настаивая на буквальном значении слов, Смердяков совершенно справедливо превращает язык в систему условных знаков. Он указывает на непереходность (нетранзитивность) языка на любую действительность вне языка. Язык порождается в переступлении (преступлении) через субъект (посредством механизмов метонимии и метафоры, дислокации и сгущения). Это переступление или трансгрессия оформлены в мифе или в метафоре об отцеубийстве в романе (и в психоанализе), а также в сюжете о беззаконном (безотцовском) рождении Смердякова. Когда Смердяков заявляет об универсальном отпущении грехов всякому язычнику, кто не родился христианином, то это отпущение относится не только к татарину в его притче, но и

к его матери, Елизавете Смердящей, чье имя возводится к архаическому понятию *грязного* в значении *святого, сакрального*. Переступление через предел субъекта (перескакивание Смердящей через забор) порождает репрессию или подсознательное. Это попеременное движение трансгрессии и репрессии порождает язык и говорящего субъекта. Но это движение круговое, непереходное (нетранзитивное) и неавторизованное. Оно не порождено субъектом (либо оно порождает его — субъекта), который мог бы оказаться его автором или авторитетом, придающим движению ценность. Поскольку и Алеша, и Иван, и Дмитрий Карамазовы привержены сфере языка или подсознательного, все являются кровно связанными с полубратом Смердяковым, в том смысле, что у всех братьев Карамазовых наблюдается отсутствие какой-либо системы ценностей. Алеша ни оправдывает, ни осуждает мнимый разврат отца. Иван так амбивалентен, что эта амбивалентность исключает любую ценностную систему из его кругозора. Он забавляется богословскими статейками и еще не разрешил того большого вопроса, который, полагает старец Зосима, его волнует. А сам Дмитрий — средоточие инстинктов и беззакония. Алеша становится более резким судьей только в последней части романа, в книге десятой. Но там он выполняет уже другую функцию в интриге романа. По свершении его собственной эдиповой драмы, Алеша занимает место примерного отца (или суперэго) в эдиповом романе подростка Коли Красоткина.

Отрицание веры Смердяковым толкуется некоторыми (в том числе и Григорием) как защита атеизма. Этот мнимый атеизм Смердяков будто бы усвоил в предыдущих разговорах со своим учителем Иваном. Действительно, Иван так же, как и Смердяков, подвергает сомнению авторитет (Бога), когда приводит примеры страдания детей в мире. Но их бунт не является метафизическим. Это даже в сущности и не есть бунт, а ряд вопросов. Ибо и Смердяков, и Иван подвергают авторитет сомнению через своего рода вопрошание. Они ставят вопросы, на которые нельзя ответить иначе, кроме как ответным вопросом или молчанием. На вопрос Смердякова, адресованный Григорию, тот не отвечает. На допрос Ивана о детях Алеша не отвечает или отвечает полным согласием — повторением постановки вопроса Иваном. Это распространенное, почти универсальное молчание еще раз свидетельствует о той пропасти, которая окружает каждое изречение или заявление в речи, об отсутствии поддерживающего фундамента речи и слова.

Легенда Ивана о Великом Инквизиторе, которая начинается мнимым вопросом о том, чью истину народ предпочитает — истину Христа или Инквизитора — также заканчивается в безмолвии. Это безмолвие Христа, который целует Инквизитора в тонкие и безжизненные губы. Это не безмолвие согласия или жест морально возвышенного Христа, который чувствует сострадание к своему потерявшемуся слуге Божьему. Это безмолвие пропасти и пустоты, к которой придвигается слово, как только оно перестает произноситься.

По изложению этой младенческой фантазии старшего брата, Алеша несколько наивно и упрощающе выкрикивает:

«Инквизитор твой не верует в Бога, вот и весь его секрет!» (14; 238).

В этом вся суть романа, которая повторяется в разных вариантах на протяжении всего произведения... Бог — это состояние ценности и истины, которая пишется с большой буквы. Но Инквизитор, как и Зосима, деятель речи, слова. Оба патера сходны в одном — они не способны перестать говорить. Из них обоих слово просто выливается, оно течет, как река. Эдиповский Инквизитор превращает свою речь в институционализированную власть или могущество (значит, во власть фашистскую). Зосима, который в символике своего образа занимает до-эдиповскую сферу воображения и мечты, представляет *чистую* поливалентность слова, чье могущество основано на *избытке*, вытекающем из радости и полноты Бытия. Поэтому речь Зосимы сопровождается легко струящимся *умилением*, которое сродни эротическому инстинкту или наслаждению. Состояние умиления, в которое Зосима приходит при произношении своих речей — это состояние наслаждения и полноты Бытия. Слово Инквизитора, с другой стороны, холодно и самодовлестно. Оно почти утилитарно. Речь Зосимы обладает скандированным ритмом. Речь Инквизитора имеет ненатуральный ритм, она путается в своих каденциях и раздражает слух. Ритмическая, скандированная речь Зосимы, произнесенная певучим голосом — это почти пение, почти музыка. (В том смысле он близок Дмитрию, который изливается в стихах). Речь Зосимы ублажает, это почти утешение, утоление и — *обольщение*.

Речь Зосимы не прекращается. Она буквально бесконечна. Его речь только меняет свой способ существования после его смерти. Ибо эта смерть тоже не заканчивает речь Зосимы. Можно сказать, что Зосима не умирает, или что он умирает несколько раз, но всегда воскресает через свою речь. Как только Зосима приходит к черте умирания, текст романа буквально обрывается и это место заполняется многоточием — знаком продолжения. В конце концов, над его гниющим трупом, его второе *невидимое тело* буквально поднимается перед воображением читателя через галлюцинацию Алеша о пире в Кане Галилсейской.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Michel Foucault. «Maurice Blanchot: The Thought from Outside», in *Foucault - Blanchot*, tr. by Brian Massumi (Zone Books, New York: 1987), p. 10.

² Michel Foucault, op. cit., pp. 10-11.