

Глава 3

ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО?

Диалог и узнавание

В своей исповеди Ставрогин пытается априори лишить читателей спонтанной реакции — он не хочет быть понятым. Отсюда нечеловеческая отстраненность, характерная для протоколов обезличенность большей части написанного, акцент на гадливое отношение к жертве и вызывающие описания двух самых шокирующих моментов — актов соращения и самоубийства. «Я чуть не встал и не ушел... Когда все кончилось, она была смущена» [687]. Кстати, в признанном современной критикой за образец варианте (в переводе Дэвида Магаршака этого нет) Ставрогин добавляет к первой фразе: «Но я преодолел внезапное чувство страха и остался». Вот и все, что сказано о первой шокирующей сцене; вторая сцена еще более показательна: Ставрогин видит, как Матреша идет по лестнице в чулан, где повесится; видит и решает выждать двадцать минут, потом сам идет к чулану, становится под дверь. «Я долго глядел в щель, потому что там было темно, но не совершенно, и наконец я все разглядел, что было надо... Тогда я решил, что мне можно уйти». По замечанию Тихона, Ставрогин отнюдь не раскрывает здесь секреты, а напротив, отказывается раскрыть, отказывается быть уязвимым по причине понимания и по причине непонимания. Разумеется, Ставрогин выдает себя во многом другом, однако в решающие моменты намеренно пишет так, будто все, что может быть сказано, указывает на место его физического присутствия. В обоих случаях он «уходит» и «остается», пока событие совершается — он не более чем свидетель, наблюдатель, вовсе и не вовлеченный в него. Единственное различимое движение — готовность без колебаний узнать то, что надо; однако «то, что надо узнать», — набор внешних фактов, а не проявление воли Ставрогина.

Имеются два важных момента. Первый — стиль письма как таковой, отстраненность, рассчитанная на потенциального читателя. Второй — изображение определенного человеческого типа и его поступков, систематически раскрываемых и осуждаемых в произведениях Достоевского. Бахтин отмечает¹, что «идеологический подход», где существуют «отдельные мысли, утверждения, положения, которые

сами по себе могут быть верны или неверны, в зависимости от своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они», у Достоевского всячески отрицается. В его записях отсутствует «взгляд из ниоткуда»; каждое ощущение уже «имеет голос», уже ассоциируется с «положением личности»; отсюда и «журналистский» стиль с постоянными ссылками на прочих возможных участников дискуссии — «мне говорили...», «здесь наверняка последуют возражения» и так далее. Он не пишет о предметно-едином мире или предметно-единой системе мыслей, он приглашает читателя занять ту или иную позицию и проверить, что с этой точки зрения видно. И в этом свете в ставрогинской исповеди предпринята попытка исключить все точки зрения, кроме одной — той, что принадлежит пассивному наблюдателю, то есть самому Ставрогину. Такие вещи происходят, и это все, что можно о них сказать².

Следовательно, как не устают повторять Бахтин, само литературное произведение не может предложить решений от лица автора. Если решение и есть, его следует подать голосом, звучащим в повествовании и заставляющим остальные голоса звучать в унисон. Достоевский писал Победоносцеву о «Братьях Карамазовых», что ошибочное представление о мире в художественной литературе нельзя исправить аргументированным опровержением, но лишь «изображением» — изображением человеческого типа, вокруг которого конфликт и напряжение прочих человеческих связей приходит к точке стабильности или равновесия. «В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему [Достоевскому] разрешение идеологических исканий... Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского»³. Если существует форма жизни, способная примирить людей друг с другом и с окружающим миром, она должна быть отражена в литературе. Работая над «Идиотом», Достоевский обнаружил: такая задача куда труднее, чем может показаться на первый взгляд, главным образом, из-за убежденности, что каждому индивидууму свойственны очень противоречивые реакции. Человека нельзя привести к общему знаменателю. Однако вопрос никто не отменял. Бесовское невозможно объяснять с помощью логики. Именно этого — обезличивания — и хочет Черт. Нет, противостоять ему нужно только единственным в своем роде голосом, и лично.

Таким образом, для Достоевского, по Бахтину, повествование является аргументацией, а аргументация — повествованием. Единственный способ приблизиться к истине, к истине, которая превышает идеологии или нейтрального описания, — окунуться во взаимодействие частных факторов с говорящими. Мы, читатели, через диалог вовлечены в повествование, приглашены продолжить этот диалог, когда

книга уже закрыта, потому что мы похожи на персонажи, которых мы слушали, мы — доверенные лица; мы стали ими в процессе обмена словами. Самая ходовая валюта истории — это речь; говорить, как мы говорили в предыдущих главах, об утверждении истории — значит говорить об утверждении речи. И, если цель Черта — молчание, тогда цель Бога — речь, диалог, через него мы творим друг друга.

* * *

Вернемся на секунду назад, вспомним, что протест Человека из Подполья против детерминизма является, в числе прочего, способом сказать, что факты отнюдь не определяют речь. Свобода представлена в самом языке, и особенно — как мы уже видели — в языке повествовательной литературы. Как подчеркивает Стюарт Сазерленд в одной из ранних статей о философских понятиях «я» и «свободы» в произведениях Достоевского⁴, соучастие человека индивидуально, поскольку задано речью: если человеку говорят, что ему предназначено действовать так-то и так-то, сам акт коммуникации дает ему возможность действовать точно наоборот. Если же при объяснении этого неудобного факта попытаться применить детерминистский подход, возникнет серьезная философская дилемма, и не одна. Только человек наделен даром речи. Эта наша особенность подразумевает свободу; словами человек способен влиять на взгляды себе подобных, трансформировать их в противоположные, внушать ближнему, что очевидное — неочевидно, рациональное — нерационально, вероятное — невероятно. Поговорить с ближним значит изменить его мировоззрение. Аналогичным образом, повествование о людях суть фиксация в письменном виде сказанного ими друг другу как прямо, так и косвенно, а еще — фиксация столкновения их мировоззрений. Повествование становится хроникой проверки альтернативы и позиций путем их столкновения — а мы его вот так! Ну-ка, пусть теперь попробует выкрутиться. Что изменится — а что нет — при диалоге вот этих персонажей? Таковы, по Бахтину, характеристики Менипповой сатиры, которая тоже сочетала элементы сатиры и карнавализованной литературы, описывала приключения героев, имела сложный и запутанный сюжет (в частности, герои попадали в чуждую социальную среду, например, аристократ или мудрец могли оказаться среди бедняков), использовала пограничные состояния психики, чтобы вырвать героя из привычной среды⁵. Мениппова сатира, или повествование, показывает героя, который не в ладу с собой и достичь душевного равновесия сможет, только пройдя ряд невероятных, однозначно условных испытаний. Классический пример — «Золотой осел» Апу-

лея. В двух словах, мениппея — не что иное, как провозглашение диалога через сотворение людей, а речи — через воплощение свободы.

Жанр основывается на явлении, называемом Бахтиным «провоцирование словом или сюжетной ситуацией»⁶. Бахтин подчеркивает, что евангелия и ранняя христианская литература показывают триумф способа, избранного мениппеей, ибо они изобилуют сновидениями, экстремальными ситуациями (мученичество), синкризмами, искушениями (через состязания или выбор). При этом предполагается, что владеющий речью и действующий индивидуум не есть законченное творение; он непонятен самому себе, не говоря уже об окружающих, его состояние «лада с собой» и понятность пребывают в процессе формирования. Опять же, как мы видели, должно присутствовать ощущение, что состояние «лада с собой» и понятность в принципе не достижимы; назначение качественного повествования — обозначить степень открытости. Из основных произведений Достоевского ярче, смелее всего этот посыл выражен в «Преступлении и наказании». Читатель уверен, что история Раскольникова еще не закончена, что ее еще когда-нибудь дорасскажут. Вопреки предположениям читателя наивного, «Преступление и наказание» не заканчивается недвусмысленным заявлением о раскаянии и духовном преображении Раскольникова; о нет, Раскольников все еще на пороге всего того, что подпадает под определение «христианская вера», и, несмотря на самонадеянные заявления Бойса Гибсона⁷ и некоторых других критиков, будущее Сони и Раскольникова далеко не такое ясное, как они думают. Неопределенность того же рода, только более очевидная, и с Алешей Карамазовым; скажу больше — если бы Достоевский прожил достаточно, чтобы написать продолжение романов «Братья Карамазовы» и «Преступление и наказание», неопределенность все равно бы осталась.

Всегда есть что еще сказать; всегда возможно продолжение в некоем контексте; нечто вроде дьявольского проклятия, ловящего разум в капкан распознавания себя. Или же автор предлагает варианты развития событий, способных привести героя к обновлению. Выбор зависит от степени открытости, поставленной во главу угла, то есть от уровня риска и доверия, на которые готов читатель и которые обеспечат реальное развитие. В «Преступлении и наказании» рассказчик начинает с описания характера, практически закрытого для мира людей, он преследует цель не столько показать религиозное или нравственное «обращение», сколько процесс обретения способности слышать и говорить. Из всех героев Достоевского Родион Раскольников для читателя наиболее открыт; он практически все время находится в потоке сознания героя, лишь изредка автор позволяет читателю высунуть голову на поверхность — именно поэтому читателю так до конца

и не понятны мотивы убийства Алены. Автору всегда есть что еще сказать; в данном случае под этим «что» имеется в виду непонимание самим Раскольниковым истинной природы своей навязчивой идеи убийства. Доказательство тому — размышления Раскольникова об этике «имеющих право», или «Наполеонах», или устремления практического характера — создать капитал, приличествующий будущему гению и благодетелю человечества, попытка избавить мать и сестру от бремени содержания самого Раскольникова, а также сцена, в которой Раскольников, наконец, признается Соне в своем преступлении. Во всех случаях для автора это способ сказать об искушении Раскольникова чертом и даже об ответственности за преступление именно черта (он сам себя убил, «А старушонку эту черт убил, а не я» [501]). Убийство стало результатом желания узнать, имеет ли он, Раскольников, «право» действовать так, будто обычные законы ему не писаны; вопрос задает черт, который позднее показывает Раскольникову, что «права-то» у него и нет, потому что он «такая же точно вошь, как и все» [500]. Проблема в том, что вопрос о «праве» считается решенным. И Раскольников остается с покаянием весьма странного рода: временами оно вырастает до размеров сожаления, что он не показал себя достойным великого деяния — перехода за грань, в то время как личность действительно сильная такой переход легко совершила бы (предположительно, тем же способом, то есть убив старуху процентщицу). Раскольников сожалеет о том, что ему не хватило духу или что он не сумел подняться на заданную высоту. Ладно, теперь, по крайней мере, он проявит силу духа, добровольно признавшись в преступлении, и понесет наказание, установленное обществом.

Вплоть до заключительных сцен на каторге Раскольников остается в тюрьме распознавания себя. Эдвард Васиолек пишет, что «Раскольников способен пестовать понимание о самом себе как об “имеющем право” ровно столько времени, сколько он способен пестовать образ общества, которое не дает ему быть “имеющим право”»⁸. Раскольников жаждет обрести качество, обратное обезличенности, жаждет «опознанности», которую не придется доказывать, а также считает простое испытание силы воли признаком сильной личности — примеры этого встречаются в последующих романах. Как видно из многочисленных ссылок на ранимость и благородство Раскольникова, его «провал» на самом деле является знаком того, что многие стороны его характера пребывают в глубоком противоречии с «теорией воли». На самом деле Раскольников не совершал преступления в *общепринятом смысле слова*, Лизавету же убил в панике, из страха быть пойманным; убийство Лизаветы куда страшнее убийства Алены. И все же смысл проблемы отчасти открывается читателю через жестокость, обусловленную самозащитой. Если вернуться к упомянутому ранее

исследованию Сазерленда, то этот смысл в том, что некто, потерявший способность слышать и говорить, взаимодействовать с себе подобными и меняться при необходимости, уже есть потенциальный убийца⁹. Преступление рождается на свет в ходе внутреннего диалога, практически не прерываемого извне.

На первый взгляд, вышесказанное противоречит рассуждениям Бахтина о внутреннем мире Раскольникова: «...его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова»¹⁰. Однако тут-то опознанность и исчезает, ведь все чужие слова алхимик Раскольников превращает в непрерывный внутренний монолог. Вот почему Бахтин не устает повторять, что все обитатели мира Раскольникова становятся символами или типами, и Раскольникову дела нет до их индивидуальности. Они — эпизоды или имена нарицательные в его внутреннем мире. Раскольников, по сути, очередной пример «демонического рассказчика», с которым мы уже сталкивались; для него не существует окружающих. Таким образом, Достоевский подводит нас к следующему парадоксу: то, что Раскольников считает почти стопроцентной открытостью для себя, на самом деле является систематическим бегством от реальности, как собственной, так и чужой. Граница между сном и реальностью размыта, память Раскольникова выкидывает разные штуки, ткань физического мира, с виду плотная, рассыпается от любого прикосновения. Критиками уже давно замечено, что у Достоевского нет описаний природы (за исключением пронизанных мрачной иронией идиллий «Золотого Века»); описания обстановки, убранства комнат отягощены эмоциональным и духовным состоянием персонажей¹¹. В «Преступлении и наказании» петербургские погода и пейзаж служат коррелятами состояния рассудка Раскольникова; в частности, постоянные упоминания о летней духоте и пыли роднят Петербург с нереальным, увиденным во сне городом, и даже когда перспективу не застилает дымка, ясно, что в любой момент все может измениться к худшему¹². Способ подачи «внешнего» мира в разговорах становится частью процесса, в ходе которого грандиозный замысел самоутверждения показан как бессознательное удаление «себя» из мира. Понятность себе самому не может быть достигнута посредством самоанализа, если «внутреннее» столь смутно и нереально.

Вышесказанное подводит нас к главной теме в понимании Достоевским человеческой зрелости и ее противоположности; вкратце это можно назвать *видимостью* как важнейшим критерием наличия в человеке духовного начала. Все персонажи основных произведений Достоевского, изуродованные изнутри и снаружи античеловеческими силами, — почти невидимы. Те же, что стоят на пути к исцелению, — рискуют стать «видимыми». Во всех основных романах (в ключевых

сценах) представлены персонажи, открывающие, пытающиеся открыть или, что тоже важно, не умеющие открыть, кто они такие, через исповеди, монологи, автобиографии разной степени уместности и вразумительности. Финальная исповедь Раскольникова — не более чем обнародование провала попытки познать себя, описание которой составляет большую часть книги и постоянно погружает читателя в поток сознания Раскольникова, сознания, пораженного навязчивой идеей. Также нашему вниманию предложены еще два саморазоблачения — Сони и Свидригайлова. В «Идиоте» Мышкин рассказывает достаточно длинные истории из прошлого (швейцарская идиллия с Мари и детьми), а Ипполит предпринимает попытку монументального, беспорядочного, пространного самооправдания самоубийства. Исповедь Ставрогина уже проанализирована нами; впрочем, как мы видели, она в «Бесах» не одна, Шатову и Кириллову также дается возможность «исповеди». В «Братьях Карамазовых» вставка об Инквизиторе — не что иное, как часть продолжительной и сложной апологии со стороны Ивана — уравновешенной (по крайней мере, Достоевский к этому стремился) воспоминаниями старца Зосимы. Все упомянутые персонажи хотят стать узнаваемыми для окружающих; для этого они вносят в диалоги самоописания, или, как Ставрогин, предлагают самописание «с опережением». И это для нас сигнал — вот здесь душевным изъяном персонажа является неспособность стать видимым, вот здесь — нежелание стать видимым.

Этот же принцип присутствует и в ранней повести «Двойник» — литературном упражнении, скорее в духе Гоголя, стиль которого Достоевский не повторял, однако у Гоголя многому научился. Недалекий и явно довольный собой конторский служащий Голядкин непостижимым образом «порождает» двойника, «Голядкина-младшего», который абсолютно похож на него внешне и все больше и больше вторгается в его личную и профессиональную жизнь, пока окончательно не сводит героя с ума. Вся история показана глазами Голядкина; автор не дает нам возможности «узнать», является ли повествование фантазией в гоголевском духе или же это завуалированный отчет о психическом расстройстве. Да это и неважно. Повесть — о страхе потерять контроль над восприятием тебя окружающими. Голядкин [см. примеры на с. 212, 230] боится того, что будет, если его двойник совершит какой-нибудь недостойный поступок, который припишут самому Голядкину; на этом страхе строится вся повесть. Поскольку Голядкин постоянно разговаривает сам с собой — именно его внутренний монолог составляет большую часть повествования — появление Двойника в определенном смысле совсем не удивительно. Голядкин борется со страхом через мысленную симуляцию самодостаточности, адресованной его скукоженному и затюканному «я»;

однако эта стратегия не работает. Страх вырывается из-под контроля и обретает осязаемую форму. Он в буквальном смысле становится неконтролируемым «другим» — и выходит в мир. Процесс отделения Двойника отчасти обусловлен регулярными болезненными унижениями, после которых «внутренний конфликт драматизируется»¹³, и появляется Двойник, поначалу как новый неуверенный и измученный голос, потом как неумолимый и зловещий, — как некто, забравший всю самоуверенность, которой недостает Голядкину-старшему, как некто, покровительствующий Голядкину-старшему и разрушающий его.

Страх Голядкина стать видимым, явиться уязвимым актером на сцене обычных человеческих взаимоотношений и порождает «двойственность», комичную и одновременно прискорбно патологическую, двойственность, которая в итоге навсегда убирает Голядкина со сцены. Он не может найти свой собственный голос, в своих внутренних монологах частит и путается, что говорит о бесплодных попытках убедить себя — «я ничего» [132]. «И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого... В реакции другого... все дело»¹⁴. Своими внутренними псевдиалогами Голядкин не может родить совершенно *другой* голос, голос, который дал бы ему все необходимое; в конечном счете, у Голядкина получается только облечь свой страх в плоть. Смысл жизни — обрести собственный голос среди голосов «других». Поэтому голядкинскими мелкотравчатыми навязчивыми идейками и страхами вымощена дорога для Раскольниковова, который аналогичным образом представлен читателю через бесконечные внутренние метания. Этот герой Достоевского может самоутвердиться только за счет поступка, который отсечет его от обычных человеческих разговоров так же решительно, как и голядкинское сумасшествие. Как пишет Сазерленд, убийство, совершенное Раскольниковым, является, «на первый взгляд, свидетельством душевной болезни. Свести к нулю *всякий* трепет перед чудом человеческой жизни — значит противопоставить себя прочим человеческим существам; противопоставить самым радикальным из имеющихся способов»¹⁵. И шаг Раскольниковова к относительному душевному здоровью через признание своей вины очень наглядно подготовлен и спровоцирован в высшей степени «другим» голосом — голосом Бога, который Раскольников слышит через Соню, читающую о воскрешении Лазаря из мертвых. Состояние Раскольниковова, несомненно, смерть, и значимость обращения Христа к Лазарю: «Восстань!» — очевидна.

Человек из Подполья — промежуточное звено между Голядкиным и Раскольниковым. Человеку из Подполья не разрешено «восстать», не разрешено «обрести видимость», но зато он и не находится в ловушке, как Голядкин и Раскольников. У него много абсурдных идей

и бывают приступы страха, очень похожие на голядкинские (эпизод с его товарищами), однако его самопроверки беспощадно честны. Он способен увидеть в себе отражение в некотором смысле общечеловеческой реальности, понять, что кажется «другим» невменяемым и неприятным, потому что «другие» видят в этих проявлениях себя и не приемлют этого в себе. Его мизантропическая жестокость и злоба — он действительно неприятный человек — вытекают из осознания, что он честно озвучивает то, что «другие» не осмеливаются. Он, может, и «невидимый», но зато он призван напомнить читателям или слушателям о своем бесстрашии делать «видимым» то, что они (намеренно или ненамеренно) скрывают. Подобно многим героям Достоевского, Человек из Подполья суть смещенный романист, автор, создающий персонажи. Как он говорит — и как в буквальном смысле показывает в постоянных внутренних диалогах — он предвосхитил реакции своих читателей; мы — его персонажи [44]. Он знает нас, потому что сам сотворил нас, спародировал любящего Бога. Нам от него не сбежать (о чем он ехидно напоминает, причем не раз [см., например, с. 25, 42–43]); он видит нас насквозь, потому что он и есть мы. Если нам кажется, что мы можем отрицать что-то, то он-то знает: не можем. Иными словами, в отличие от Голядкина и Раскольникова, удалившихся в самодостаточный внутренний мир (предприятие, априори обреченное на провал), Человек из Подполья делает очень серьезную ставку на то, что «другие» опознают его по его словам. Он ищет не уверенности, а признания — признания, что говорит тем же языком, что и мы (в действительности, то есть в душе) — с той разницей, что мы этого языка стыдимся.

Вторая часть «Записок из подполья» — нечто вроде разыгранной притчи, в которой мы участвуем вместе с Человеком из Подполья, как он жестоко напоминает нам в конце анекдота (он лишь открыто и утрированно сделал то, во что мы все втянуты). Если наше состояние действительно такое, как он показывает (постоянные упражнения в отрицании слабости, тщеславия и смятения и постоянное увиливание от истинной свободы), то разве мы можем испытывать бескорыстную любовь и внушать такую любовь? Садистские насмешки Человека из Подполья над проституткой Лизой, его ненависть и злость на нее (он позволил Лизе увидеть, что тоже уязвим, и теперь презирает себя за то, что бывает «хорошим» и любящим), отказ принять ее робкое признание [112–120] — это опять же дерзкий вызов читателю: а сможет ли он, дескать, отрицать, что знает, о чем я, Человек из Подполья, говорю? (Кстати, не случайно, что Алеша Карамазов в беседах с братом Иваном и Лизой Хохлаковой говорит, что видит и разделяет их богохульство; если бы к Алеше пристал Человек из Подполья, Алеша принял бы его вызов и обязательно сознался бы в соучастии

в позоре.) Человек из Подполья, вопреки оценкам некоторых критиков, не является простым примером нравственного извращения или языковой патологии. Напротив, он персонаж, назначение которого открывать природу нашей речи, наших вкладов в речь и нашего морального права на речь. Как мы уже видели, он внушает нам, что произносимое нами не всегда является результатом нами постигнутого, даже в науке и математике; мы вольны упорствовать и не соответствовать стандартам. Человек из Подполья дает понять: то, что мы говорим себе или о себе, в любой момент может обернуться защитной ложью. Он дает понять, что если мы не говорим друг с другом и не слушаем друг друга открыто, то мы и не живем, нас как таковых не существует, то есть у нас нет выхода из тюрьмы, в которую сами себя заключают люди, подобные Голядкиным и Раскольниковым. Собственные признанные грешки и грехи Человека из Подполья, совершенные им в его социальной среде, поданы без снисхождения с целью показать: нас хлебом не корми — дай возвести искусственно созданный образ себя самого в такую степень, что столкновение с реальными разумными другими нас попросту калечит.

Человек из Подполья «знает все возможные преломления своего образа» в зеркалах чужих сознаний¹⁶, также он знает, что всегда может *сказать больше*. Он волен отвечать, в частном порядке или публично, на всякое обращение к нему, в котором заявлена попытка определить его, а значит, заткнуть ему рот. «Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью»¹⁷. Однако Бахтин не останавливается подробно на следующем моменте, а именно: свобода Человека из Подполья «сказать больше» по сути означает свободу предложить читателю, и даже вынудить его, сделать то же самое и узнать, что существуют элементы самоопoznания, которые еще не были выдвлены из речи читателя. У Достоевского не только праведник скор на самораскрытие. Вот же перед нами в высшей степени стеснительный грешник. От бесовских голосов, которые одолевают персонажей позднего Достоевского, его отличает только одно — ему неинтересно ни заканчивать историю, ни затыкать рот другим; он продолжает говорить. И хотя он (как Ставрогин) и предвосхищает враждебные и осуждающие реакции других, у него (в отличие от Ставрогина) всегда наготове человеческий ответ.

Таким образом, ранние произведения Достоевского во многом объясняют, почему исповедью Ставрогина автор показывает, чем может быть речь «одержимого бесами», или «душевнобольного», человека. Имеются и такие персонажи, в речи которых нет цели «сказать больше». Когда «другие» реагируют, их реакции включены в то, что уже наличествует. Поэтому Голядкин и Раскольников постоянно и, можно сказать, автоматически исключают «других» из

своей среды обитания — в случае Раскольниковова такое исключение поистине впечатляет. Однако ни Голядкин, ни Раскольников не пытаются изолировать себя; оба они, каждый своим путем, должны в итоге понять, что попались в ловушку, впали в ересь и самообман. В результате оба впадают в разные степени безумия, однако ни Голядкина, ни Раскольниковова автор не считает пропащей душой. Тем не менее, если бы их изоляция была сознательным и добровольным актом, если бы «исключение» других из своей реальности было обдуманым, мы бы имели иную картину. Ставрогин стоит перед выбором: он может либо рискнуть и согласиться на неконтролируемую им реакцию других (в том числе на полное признание или насмешки тех, кого презирает), либо вступить на путь отрицания речи и изменений, на что уже есть намеки в его риторике. Выбирая второе, Ставрогин подписывает себе приговор: его истории пришел конец, его самоубийство фактически неизбежно. Пожалуй, подобно Человеку из Подполья, Ставрогину для того, чтобы смириться с настаивающей свободой, выраженной в речах осязаемых других, надо было бы сильнее, мелочнее озлобиться.

* * *

В «Катехизисе революционера», написанном Нечаевым, оппортунистом-радикалом, одним из прототипов Петра Верховенского из «Бесов», сказано, что у революционера нет «даже имени»¹⁸. Это и есть главная черта в характере бесноватого персонажа; бес не дает себя узнать, определить по биографии, мыслям, связям. В этом контексте Петр — персонаж, постоянно избегающий «видимости». Мы уже отмечали явные бесовские черты в описании его первого появления в романе. Лезерберроу, когда пишет об этой сцене¹⁹, акцентирует внимание на одной особенности, почему-то часто опускаемой переводчиками романа «Бесы», а именно на обилии слов «как» и «как будто». У читателя создается впечатление, что даже физическое присутствие Петра сомнительно, обманчиво, что он вроде бы и не здесь, потому что постоянно перемещается, при этом быстро, хотя и не всегда целенаправленно. «Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится» [189–190]. Иными словами, с самого начала нас предупреждают, что Петр — это тот, кто избегает взглядов других, препятствует разглядыванию себя. Петр побуждает до смешного беспомощных членов радикальной группировки к убийству, но сам уклоняется от участия, от проявления эмоций и опрометчивых реакций. Вполне закономерно, что он (как и Ставрогин) просто игнорирует вопрос, откажется ли он сам от дачи показаний против группы, хотя только что получил такие обещания ото всех остальных [413].

Подозрения и недовольство группы Петр встречает агрессивной контратакой, а когда вопрос будет поставлен ребром — ускользнет от товарищей, зародив новый страх, который сплотит группу, ведомую Петром [часть 3, глава 4]. Из романа Петр «выезжает» с удобствами, в вагоне первого класса, предательски бросая наивного офицера Эркаля, потрясенного и подавленного событием, которое принимается им за непонятный план [624].

У Верховенского нет корней. Он, несмотря на то что родом из города, где разворачиваются события «Бесов», практически всю жизнь прожил где угодно, только не здесь, не получил образования, не знал родительской заботы. Он — из ниоткуда; даже иллюзия, которой он постоянно тешится: специально создаваемая атмосфера конспирации и тайной значимости, — это только еще один способ спрятаться, заключающийся в том, что где бы он ни был, «настоящая» его жизнь идет в другом месте²⁰. Нечасто читателю удается услышать, как он использует подобие человеческого голоса; одна из таких сцен — разговор со Ставрогиным в главе 8 части 2. Петр заявляет о своей любви к «красоте» и даже к идолу [420]. Похоже, что красоту он понимает как простую привлекательность: Ставрогин — «идол», потому что обладает пленительной загадочностью человека, которому дела нет ни до своей жизни, ни до чужих жизней. Можно сказать, что красота в глазах Петра переопределилась в очарование (от зловещего, имеющего магическую ауру, слова «чары»). Красота — уже не призыв, не что-то захватывающее душу или требующее самораскрытия и откровенности. Любители цитировать фразу Достоевского «красота спасет мир» (обычно, как и в черновиках к «Идиоту», фраза эффектно приписывается Мышкину [613]) не принимают во внимание пассажи вроде приведенного, где Достоевский показывает бесполезность этого лозунга в отрыве от контекста. Вполне возможно, подобно Петру, считать красоту чем-то впечатляющим и поставленным на службу конкретным потребностям, не более того. В подобной эстетике заключен очередной способ уклонения и не-присутствия.

Однако есть один эпизод, где мы видим, если в двух словах, почти человеческую реакцию Петра. Я говорю о леденящей кровь сцене самоубийства Кириллова. После тяжелого финального разговора и составления Кирилловым предсмертной записки Петр остается один, Кириллов удаляется в соседнюю комнату с оружием. Выстрела все нет, и Петру становится страшно. Он не выдерживает, идет следом за Кирилловым. Далее разворачивается одна из самых запоминающихся, «кинематографичных» сцен романа Достоевского, настоящий кошмар в готическом стиле. Кириллов, безмолвный и неподвижный, стоит вжавшись в стену, Петр подносит свечку к его лицу, Кириллов выбивает ее из рук Петра, хватает его за кисть и кусает мизинец. Затем раз десять выкрикивает «сейчас!» и стреляется [620].

Даже Петру после такой сцены требуется время, чтобы восстановить равновесие. Но почему вдруг нападение, укус? Неявно возникает фольклорный мотив — невидимое существо можно сделать видимым, надо только изловчиться и ухватить его. Похоже, Кириллов, причинив Петру острую боль, вынуждает его «вернуться в собственную плоть». Укушенные и пораненные пальцы, как мы уже видели, были в «Братьях Карамазовых», причем их значение было практически такое же. Сексуальный подтекст, как и в случае с Алешей, не исключается. Единственный раз в романе, только на секунду, Петр действительно обретает человеческий облик (через боль) и, пожалуй, пол, потому что пострадал символический пенис, в других сценах романа всякие определители пола были невидимы. Вместе с этим нежеланным воплощением появляются обычные ощущения физического страдания и ужаса. Петр на краткий миг — зато очень крепко — зафиксирован в данном месте и времени, он захвачен плотью. Конечно, потом он впечатляюще быстро снова становится «невидимым». Никто (кроме хорошо осведомленного рассказчика из местных) не узнает, что его маска упала; в финальной сцене прощания «больной палец» элегантно обмотан черным шелком, как напоминание, что и Петр уязвим. Однако он сейчас опять исчезнет, и автор даже не намекает, будет ли произошедшее иметь какое-то продолжение.

Таким образом, Ставрогин и Петр, хотя и принципиально разными способами, жаждут быть «невидимыми», стремятся находиться вне поля зрения других. Это — показатель, что они не принадлежат к роду человеческому. Однако мы уже говорили, что такая непринадлежность бывает и другого сорта. Если Мышкин, которого мы сочли возможным сравнить по определенным параметрам с двумя «бесами» из «Бесов», если Мышкин тоже не совсем человек, можно ли и в нем разглядеть то же стремление бежать от «видимости»? Само собой разумеется, что Мышкин и не думает маскироваться, не говоря уже о том, что он уязвимее, чем кто-либо. Во всяком случае, на первый взгляд, Мышкин крайне уязвимое существо. Когда Ганя дает ему пощечину, никто и не ждет от князя реакции, похожей на ставрогинскую, когда Шатов бьет того по лицу. Нет, первое, что говорит Мышкин, — как впоследствии *Ганя* будет сильно стыдиться своего поступка. И все же здесь кроется какая-то неувязка. Мы не видим душевных порывов Мышкина, за исключением его возвращения в Петербург и к Настасье Филипповне, после обещания Рогожину этого не делать [часть 2, глава 5]. Мышкин, подобно Раскольникову, в этом крайне важном эпизоде показан пленником навязчивого состояния; и эта параллель не случайна. Там, где царят речь и разговоры, Мышкин не может иметь никакого своего желания. Мышкин дает Рогожину обещание и возвращается, несмотря на возможные последствия, не

сам, а по принуждению, для осознания которого у него нет ни слов, ни сил, то есть у него нет словесного выражения себя. На всем протяжении романа предельная затуманенность побуждений Мышкина вводит нас в заблуждение. То, что начиналось как милые, отчасти комичные и наивные, неуклюжие попытки добиться внимания других (например, историями, которые Мышкин рассказывает Епанчиным), постепенно превращается в пассивность или неопределенность, в такое отражение Ставрогина. Зло совершается ненамеренно, неосознанно и даже безразлично, однако с тем же результатом вовлечения других в пустоту и искажения их судеб, часто фатального характера.

Следовательно, читатель может уловить подсказку (о чем мы уже говорили), и представить себе Мышкина похожим на гольбейновского мертвого Христа. Тут важно помнить, что Христос изображен художником в профиль; так же и Мышкин, кажется, ни разу не поворачивается к собеседникам анфас, вопреки впечатлению полной распаханности. В связи с этим совсем не случайно, что у Аглаи и ее сестер Мышкин ассоциируется с «рыцарем бедным», героем пушкинского стихотворения, рыцарем, чье лицо скрывает забрало, и, конечно же, не существует его портрета [289–295]. В сердце он носит образ своей возлюбленной, образ, который постоянен, несмотря на изменения, постигшие оригинал: «Довольно того, что он ее выбрал и поверил ее “чистой красоте”» [291]. Коля и сестры Епанчины сходятся во мнении, что Мышкин был бы подходящей моделью, вздумай какой-нибудь художник изобразить «рыцаря бедного». Эта идея — рисовать с Мышкина человека, чье лицо нельзя увидеть (не говоря уже о том, что рыцарю безразлично, что происходит с объектом его любви, или, точнее, он предпочитает образ возлюбленной настоящей возлюбленной, из плоти и крови), на самом деле является обличительным парадоксом. Чтобы обрести «видимость», нужно иметь прошлое, некий комплект различных воспоминаний, определяющих положение персонажа в контексте других. Мышкин же описан автором²¹ как человек, не желающий открыто смотреть на то, что происходит с ним, поэтому несложно в данном случае прийти к выводу: Мышкин лишен механизмов по выработке соответствующих чувств, а значит, не способен выставить себя на обсуждение других. Если Ставрогин заканчивает в полной изоляции из-за своего жесткого решения постоянно контролировать самопрезентацию, чтобы в зародыше уничтожить реакции других на им сказанное, то Мышкин приходит к не менее печальному финалу из-за того, что *не имеет* никакого контроля над своей самопрезентацией. Парадокс же заключается в следующем: может показаться, что это качество «выставляет напоказ» Мышкина, но оно делает его неузнаваемым — «невидимым», не-присутствующим (кто не присутствует, о том и представление не возникает).

Между прочим, поэтому очень важно правильно понимать замечание Евдокимова о святых в романах как о «ликах на стене» (ликами называются иконы в православных храмах и домах). Икона подразумевает повествование, буквально — канон, которого придерживался иконописец, в более широком смысле — историю изображенного лица или события. Икона предполагает как вовлеченность в духовную практику, так и понимание события или лица. «Иконические» персонажи Достоевского, в частности два старца, Тихон и Зосима, — однозначно видимы. Может, они и не ключевые фигуры в сюжетах (ключевые в привычном для нас смысле)²², но зато оба уязвимы на уровне речи: Тихон — тем, что допускает слабость и бесчувственность, а также просит прощения у Ставрогина, Зосима — тем, что кланяется Дмитрию Карамазову, и собственными воспоминаниями. Иконическая роль в данном контексте — и Евдокимов особо это отмечает — вовсе не подразумевает пассивность.

Получается, «Карамазовых» можно читать как хронику «впадения» братьев в «видимость»; каждый Карамазов ставит на карту контроль над тем, как его воспринимают и как на него реагируют другие, ставит ради перерождения. Ярче всего это видно в эпизоде с Алешей, который выходит из монастыря и в буквальном смысле в новом образе становится видимым. Лиза, смеявшаяся над его монашеской рясой при встрече у старца Зосимы, наставляет Алешу, что носить, когда он покинет монастырь [255]. В части 4, главе 4 автор пишет, что Алеша «очень изменился с тех пор, как мы его оставили» [681], то есть стал носить светское платье, причем довольно модное, если верить госпоже Хохлаковой [732]. Этот маленький штрих к портрету — очень важен. Ряса в определенной мере обедняла описание Алеши, ограничивала его характеристику и определяла реакции на него других; теперь Алеша стал открыт для высказываний, которые от наличия рясы уже не зависят. Как Лиза пытается создать для него новый облик, советуя сменить гардероб (настораживающий намек на отношения Варвары Петровны и Степана Трофимовича), так же и другие теперь будут свободнее говорить, что им нравится в Алеше, и думать о нем так, как сочтут нужным. Алеша отказался от одного вида силы и сделал шаг к открытому речевому взаимодействию.

С Иваном дело обстоит сложнее, здесь все не так определено. Когда мы первый раз встречаемся с Иваном на страницах книги, он (почти как Ставрогин) говорит сумбурно, сам же оспаривает свои бесконечные «с одной стороны», «с другой стороны» только из желания продолжить обсуждение. И все же и Иван Карамазов, и Ставрогин глубоко понимают то, за что ратуют. Статья Ивана о церковных судах, обсуждаемая в монастыре, — не просто упражнение в словесности, проба пера; она пронизана пониманием (и достаточно глубоким),

что такое Церковь. Если Церковь — то, что она сама о себе говорит, значит, для Ивана это она и должна оспорить, иначе она превращается в очередное сообщество, жаждущее политической власти (Иван, князь Мышкин и сам Достоевский такой видят Католическую церковь и имеют для нее определение — католическая ложь). Также мы не можем с уверенностью сказать, где в притче об Инквизиторе сам Иван. Алеша считает, что в прославлении Христа; но он может и заблуждаться [339]. Иван же торопится отрицать, что он хоть в чем-то согласен с Инквизитором: «Да стой, стой, — смеялся Иван, — как ты разгорячился» [342]. Если коротко, Иван как будто хочет откреститься от собственных же слов, и таким образом остаться в тени, освободиться от своего высказывания. «Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя» [95]. А в мастерски написанных беседах со Смердяковым (начиная с книги 5, главы 6 и 7 и заканчивая тремя встречами в книге 11) «уклон» их становится таким же деструктивным, как и в «Бесах». Смердяков слышит сказанное Иваном и хочет точно знать, действительно ли Иван имеет в виду то, что говорит, — ведь говорит же он «все дозволено». Смердяков улавливает, что осталось у Ивана «между строк», поэтому и может предупредить честно (по крайней мере, он так считает) Ивана о замышляемом убийстве Федора Павловича, да еще и уверить себя, что Иван в ответ ему кивнул — дескать, поеду в Чермашню (для алиби, и в то же время буду поблизости, когда случится катастрофа). Три финальных разговора Ивана и Смердякова показывают, как Карамазов с нарастающим ужасом осознает, что Смердяков говорит не только о его молчаливом соучастии (что это не так, Иван и сам уже не может поручиться), но и считает Ивана подстрекателем убийства: «...я только вашим приспешником был... и по слову вашему дело это и совершил» [796].

Владимир Кантор в важнейшей статье об отношениях между Иваном и Смердяковым²³ утверждает, и вполне правомерно, что читателю не следует принимать смердяковскую версию событий. Лакей, как и другие в романе, не слышит того, что Кантор называет «сослагательностью» Ивановых речей, этого выражения «могут сказать», постоянно повторяемого Иваном. «К трагедии приводит неспособность Ивана определиться»²⁴. Все это верно, только нужно добавить следующее: неспособность Ивана определиться составляет одно целое с его желанием сохранить в некоторой степени скрытость его персоны. Иван не умеет войти в диалогический мир. Явленный ему во сне Черт свидетельствует, что Иван, на первый взгляд, неумолимо приближается к состоянию Голядкина и Раскольникова. Он больше не может поддерживать внутреннее напря-

жение в своих высказываниях и реакциях, внутреннему диалогу не суждено вырваться из черепной коробки этого отдельного существа, преодолеть схему «положение — противоположение». Начинается процесс «расщепления» личности, в результате чего наступает распад, как видно на примере Голядкина.

Но Иван — личность во всех отношениях куда более серьезная и зрелая, чем Голядкин (или Раскольников); противостояние непредвиденным последствиям «уклона» и самоизолирующей риторики заставляет Ивана принять решение выступить свидетелем в суде над братом. Это выступление опозорит его и, пожалуй, толкнет на скамью подсудимых. Хотя в суде после слов: «Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить» [807] — с Иваном делается припадок и его показания никто не принимает всерьез, но здесь Иван, по сути, обнажает свою душу — и души других. «Все желают смерти отца» [807]. Подобно Человеку из Подполья, Иван вторгается в человеческую речь с целью обнажить то, что *другие* усиленно скрывают, а сказанное им никто не слышит, не может услышать. И все же это, в конечном счете, «мольба об узнавании» (определение мое). Готовность Ивана заплатить за сказанное, его власть над своими словами является дорогой от бесноватости, уже вроде бы овладевшей им. Вполне логично, что дальнейшая судьба Ивана нам не известна.

Упомянуть здесь об ответственности (к этой теме мы еще будем возвращаться) означает понять также, что происходит с Митей Карамазовым в конце романа. Митя не выведен автором уклоняющимся, ускользающим персонажем, но его нельзя назвать и персонажем, защищающим свое «я». Напротив, он кажется человеком, потакающим каждой своей слабости и не склонным задумываться о своих поступках. Митя действует «по страсти»; он жаден до жизни. В разговоре с Алешей [книга 3, глава 3] о любви к земле (комментаторам есть где развернуться, обсуждая общий корень имен Деметра и Дмитрий, что они и делают, не забывая также упомянуть стихи про Цереру, которые в указанной главе цитирует Митя, богиню плодородия и земли у римлян) Митя дает определение веры, странно похожее на те, с которыми мы уже сталкивались в других контекстах, где оно существовало как экстатическое и вневременное видение эпилептика. В моментах полного забвения себя в разврате есть также «полет в бездну» самой природы, что, подчеркивает Митя после продолжительного цитирования Гете, порой сродни целованию земли (этот символ характерен для Достоевского). «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облачается Бог мой» [144]. В таких моментах Мите открывается радость, которая является скрытым пульсом мироздания. В то же время он прекрасно понимает, что влекущая его красота, особенно эротическая, двусмысленна — «страш-

ная и ужасная вещь» [144], человек «начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским» [145]. «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей», и вообще, человек «слишком даже широк, я бы сузил». Другими словами, Дмитрий, как и Иван, не желает «проявиться» в поступке, через который его можно будет «обнаружить»; его стратегия относительно значимого поступка — грязные наслаждения, ибо в конце любого отклика на красоту, отклика «до самозабвения» — обещан Бог.

Однако в тюрьме происходит важнейшая метаморфоза. Отчасти из-за сна, который снится Дмитрию сразу после ареста (погорелая деревня, бабы, плачущее дитя) [648–450], он вдруг начинает остро чувствовать ненужные страдания всего мира, и говорит: «Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы» [756]. Несправедливый арест позволил Мите узнать в себе того, кто до сих пор был скрыт: «Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул» [756]. И этот новый человек — чье лицо, как утверждает Дмитрий, может быть обнаружено даже в самом «подлом гаде» — этот человек определенно с готовностью возьмет на себя ответственность за всех («...но из всех — пусть уж так будет решено теперь — из всех я самый подлый гад» [756]). В «подполье» тюрьмы Бог необходим более чем когда и где бы то ни было, и хвала ему звучит примерно так: достаточно знать, что Бог есть. Иначе некого благодарить и любить, а значит, нет никакой возможности и людей любить («Стоит ли, стоит ли!» [757–758]). Эти темы гораздо раньше были подняты Иваном, не говоря уже об открытии Степана Трофимовича (Бог — это существо, которое можно любить вечно). И снова, как и в случае с Иваном, дальнейшая судьба Мити неизвестна. Сможет ли он вынести это чужое бремя страдания? Алеша сомневается [969–970], Катерина Ивановна выражает презрение [964–965]. В то же время Алеша уверен, что Митя не забудет, как «поднялся» над собой, и идет дальше, говоря, что несогласие с несправедливым приговором (то есть намерение бежать из-под стражи) может быть и предпочтительнее, чем мятеж и обида. «То, что ты не принял большой крестной муки, послужит только к тому, что ты ощутишь в себе еще больший долг и этим непрерывным ощущением впредь, во всю жизнь поможешь своему возрождению, может быть более, чем еслиб пошел туда» [969].

Важно здесь следующее: Митя открыл в себе нечто, что игнорировать нельзя. Параметры его индивидуальности стали для него видимы, и он намерен сделать их видимыми и для «других». Алеша мягко отговаривает Митю от этого замысла (ибо Митя избрал самый тяжелый и изматывающий путь), однако сути дела это не меняет. Таким образом, поклон старца Зосимы в книге 2, главе 6 [101] является, как старец и объясняет Алеше, признанием, что Митина судьба — стра-

дание (однако совсем не обязательно выбирать первое попавшееся страдание). Старец Зосима, как и Тихон в сцене со Ставрогиным, кажется, чувствует возможность совершения Митей злодеяния и просит Алешу сделать все, чтобы предотвратить его. В то же время ясно, что старец Зосима предчувствует и боль, которая искупит любую Митину вину, чего не скажешь о предчувствиях Тихона относительно Ставрогина. Зосима не видит будущее, зато видит человеческую личность и ее потенциал, видит, что Митя каким-то образом притягивает страдание. В связи с этим можно поставить вопрос: будет ли это страдание результатом карательных мер со стороны властей или затронет и душу Дмитрия? Значит, Митя для старца *уже* видим, произвольно видим. Зосима обладает даром видеть то, что другие видеть в себе не хотят, и этим заставляет их раскрыться, выйти в мир воспринимаемой речи. Митя, в конце романа принимающий решение суда, тем самым открывает в себе способность выбрать свободу самосоздания, которую Зосима считал обратной стороной Митиной склонности к насилию и необузданным страстям.

Для всех трех братьев переход к «видимости», вторичное обретение своего «я», собственных слов и поступков, показанное в романе, является еще и их шагом к уязвимости. Братья Карамазовы могут быть, чего раньше не случалось, материалом для повествования, используемого другими; это новое качество показано в сценах суда, когда Митя выслушивает весьма эмоциональные и подчас далекие от истины речи, как обвинения, так и защиты. В определенном смысле Алешины попытки отговорить Митю принять приговор суда являются предупреждением, потому что Митя снова норовит уйти, не хочет быть пойманным другими. Молчаливое страдание несправедливо осужденного каторжника может быть намного соблазнительнее любого другого «последнего слова» в Митиной жизни. Однако, если проявление человечности, легкими штрихами намеченной в романах, означает понимание, что последнего слова ни для кого из людей нет, для Мити может означать, что лучше выбрать очень туманное будущее и строить жизнь (трудную, полную лишений, но однозначно «человеческую») с Грушенькой. Такая жизнь предполагает непрерывную работу по проявлению себя в речи других и возможность что-либо сказать не только в адрес других, но и «после» других.

Таким образом, в «Братьях Карамазовых» намечены разные способы, которыми субъекты, или говорящие, могут попытаться защитить себя или сказать последнее слово. Это просветленный монах, одинокий, живущий своими идеями интеллигент и, наконец, сенсуалист, пытающийся получить наслаждение каждую минуту. Не совсем правомерно считать, что в братьях представлены разные типы человеческого темперамента (как считают многие критики послед-

него поколения) или что в романе последовательно показаны этапы понимания категории Добра²⁵: нет, братья наглядно демонстрируют отказ от диалога. Достоевский, конечно, не верил, что монашество, интеллектуальная жизнь или даже чувственность сами по себе являются обязательными условиями такого отказа (он демонстрировал понимание и первого, и второго, и третьего пути). Нет, Достоевский в своем повествовании показывает, что у каждого найдутся силы *перечеркнуть* то, что он привычно пишет. Нельзя ведь написать роман *просто* о монахе, или об интеллигенте-одиночке, или о рабе своих инстинктов. Насколько каждый из братьев далек от диалогического мира (в котором братья должны не только терпеть восприятие и невосприятие другими, но еще и «преодолевать» его без послаблений для себя), настолько они отрицают обобщенную правду для своего «я», в чем и заключается метод Достоевского.

* * *

В таком случае, если Достоевский четко показывает нам последствия сопротивления Черту, ясно, что ключевой момент этого процесса (провоцировать так уж провоцировать) — возможная ошибка или даже ложь. Во всех романах немало места отводится сплетням, злословию, наветам, домыслам и прочим далеко не редким и, можно сказать, обязательным атрибутам человеческой жизни. Нам постоянно говорят, что «город» думал о том или ином событии или человеке, нам пересказывают «случаи» (информация от вторых, третьих лиц, или источник неизвестен). Нашему вниманию представляются примеры возмутительной лжи: случай с «сыном Павлищева» («Идиот»), грубые высказывания Федора Карамазова о Зосиме. Имеются персонажи с разной степенью низости души, специализирующиеся на не внушающих доверия рассказах: от жалкого генерала Иволгина и до кровожадного Петра Верховенского. Суд в «Братьях Карамазовых» представляет собой не что иное, как затянувшееся состязание по рассказыванию историй, имеющих мало общего с истиной, как свидетелями, так и слугами правосудия. Всеми примерами нам напоминают о том, что слова Человека из Подполья о речи во многих отношениях — правда. Если то, что мы говорим, не является неоспоримым набором голых фактов, то наша способность лгать является метафизически значимой. Более того, когда мы озвучиваем то, что считаем правдой (особенно правдой о нас самих), нечего удивляться, что наши слова могут неправильно расслышать или сознательно исказить. Этот риск присутствует при каждом вступлении в диалог. При такой реакции у нас есть право либо повторить свои слова, либо поискать другие. В обоих случаях мы допускаем, что узнавание в должной мере не со-

стоялось, однако в первом случае все, что делаем, — возвращаемся туда, откуда начали. Во втором случае, напротив, мы берем на себя ответственность за неправильное узнавание и анализируем сказанное *не нами*, как право выражать себя, до сих пор нами не использованное, и, что важнее, право открыть в себе нечто, до сих пор нами игнорируемое. Даже (или особенно) слова других, выражающие неправильное понимание или не-узнавание, открывают для нас в самих себе целые пласты того, что было до сих пор спрятано, казалось чужеродным или просто неразработанным.

Таким образом, процесс обновления высказывания всегда подразумевает вторжение на неконтролируемую территорию, где диалог и взаимодействие проливают свет на скрытое в говорящем (если не сказать «вдыхают в него жизнь»). Вторгнуться — значит с самого начала согласиться, что ни один говорящий не может иметь последнего слова, что основной обмен словами в процессе будет проверяться, изменяться и вновь и вновь обсуждаться. Следует принять как должное, что никто априори не знает правды о собственном «я» или своих желаниях, и с глубочайшим скептицизмом относиться ко всякому заявлению о святости внутренней жизни, прозрачной для говорящего. Митя может обращаться к спрятанному в нем человеку, которого заставили «появиться на свет» Митины же переживания; однако ясно, что появился не новый человек (о чем Алешино замечание) или не вполне развитое духовное «я», а появилась способность чувствовать и сострадать, до сих пор дремавшая в безрассудном Мите. А подтекст здесь таков: «я» всякого лица зависит от того, как это лицо определяет себя и реализует себя в диалоге, растянутом во времени. Еще раз процитируем Бахтина: «Диалог... не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого»²⁶. Показать внутреннюю жизнь в литературе — всегда значит показать взаимоотношения с другими (хотя переводчик Бахтина употребляет более емкое слово «*communio*»).

Таким образом, одна из серьезнейших ошибок при чтении Достоевского — предположение, что его главная позиция — индивидуализм, предположение, основанное на яростном противостоянии детерминизму. Свободой *формально* считается способность воли очерчивать свои границы и определять себя; как мы не раз видели, свобода может использоваться произвольно, рефлексивно, для самозащиты и деспотично. Однако общее между перечисленными способами использования то, что все они ведут к тому или иному виду смерти. В каждом способе игнорируется основное условие, а именно: свобода ярче всего видна *в речи*, то есть в способности людей-посредников подняться

либо над простой реакцией, либо над воспроизведением мира материальных стимулов. И если в этом все дело, свобода неизбежно зависит от времени и диалога, поскольку речь без этого непредставима. Поэтому прозе Достоевского, признающей свободу и диалог одинаково значимыми, чуждо понимание свободы, если произвольность считается необходимым элементом, а диалог рассматривается как дополнение к драматичным столкновениям персонажей. Другой — говорящий другой — становится условием всякой свободы, которая является чем-то большим, чем просто волевое усилие ради волевого усилия. Такое усилие, утверждает Достоевский, губительно для самой свободы, ибо сводит свободу к ограниченному миру, который, в конце концов, сам себя разрушает. Свобода как обособление или свобода как отстаивание своих прав в равной степени уводят прочь от речи, в молчание не-узнавания.

Тема внутренней связи таким образом понимаемой свободы с духовным еще не закрыта — мы вернемся к ней позднее, в последней главе. Тем не менее из вышесказанного должно быть ясно: такая связь в мире Достоевского неизбежна. Для него «незавершенный» характер диалога отражает идею продолжения развития и самоопределения вне зависимости от смерти. И, как мы уже видели, утверждение мира, находящегося «вне» комбинации безличных, или механических систем, вне математики и физики, посредством утверждения человеческой свободы, выделяет пространство для «излишка бытия». То, что на первый взгляд кажется надуманным отчетом о формировании «я», отчетом, из-за которого мы, чего доброго, начнем мыслить волюнтаристскими шаблонами, на самом деле противопоставлено глубине и избыточности самой реальности, которая придает смысл всем диалогическим процессам. Абсолютная необходимость *узнавания* в диалоге означает, что, пока на одном уровне мы можем говорить, что хотим (два плюс два не равно четырем), формула жизни требует выяснить, как говорить, чтобы не повторять и не воспроизводить данное и в то же время находящееся в этом же самом мире мысли и восприятия, который населяют другие в своей речи. Речь может быть свободной, но должна быть *слышимой* — иначе она не будет являться речью. И я, как говорящий, должен научиться слушать — иначе моя реакция будет нулевой.

Но, поскольку узнавание — процесс многоуровневый и усвоение и закрепление этих навыков требует времени, нужно быть осторожнее в своей уверенности, будто мы сразу слышим все, что нам говорят. Точно так же, как мы не можем сказать последнее слово о себе, мы не можем и сказать последнее слово о том, что слышим. Похоже, именно на этой почве произошла ссора Достоевского и Н. Страхова, его

будущего биографа (не слишком надежного, кстати) во Флоренции в 1862 году, описанная Джозефом Фрэнком²⁷ и проливающая свет на «Записки из подполья». Страхов утверждал, что всякий должен нести ответственность за последствия, вызванные его мировоззрением: логика есть логика, и вообще, «невозможно, чтобы 2 плюс 2 не равнялось 4»²⁸. Достоевский отвечал в том смысле, что, хотя никто всерьез не станет утверждать, что два плюс два не равно четыре, все же, если кто-то нарушает логику, излагая свою точку зрения, необходимо задаться вопросом, что же скрыто в его словах. Явная бессмыслица заставляет предположить, что некто пытался сказать нечто, отличное от того, что было услышано и понято слушателем; тут необходимо умственное усилие сродни переводческому. Страхов нетерпеливо отмахнулся от этой мысли, убежденный (это зафиксировано в его воспоминаниях об этом разговоре) в том, что человеческие существа «прогнили» до мозга костей. Отсюда он сделал вывод: если человек говорит несуразицу, у нас нет оснований — ни метафизических, ни теологических — «вознаградить» его нашими сомнениями²⁹. Отказ Достоевского признать этот вывод проистекает из уверенности, что в бессмыслице всякого говорящего непременно есть нечто, что *может* быть признанным, нечто, относящееся к проявлению человеческого. Позиции и Достоевского, и Страхова имеют теологическую основу.

Достоевский и Страхов спорили о русских радикалах. Достоевский незадолго до этого встречался в Лондоне с главой русских радикалов-эмигрантов Александром Герценом (весьма рискованный поступок, если учесть, на каком счету у властей был Достоевский), который своим острым умом и обаянием произвел на писателя большое впечатление, несмотря на возникшие между ними разногласия, так, кстати, и не преодоленные впоследствии. Страхов, убежденный консерватор, не хотел тратить время на попытки «понять» радикалов, равно как и на поиски точек соприкосновения. Кажется, это и послужило причиной ссоры, причем достаточно серьезной (по словам Дж. Фрэнка, с нее-то и началось противостояние Страхова и Достоевского). Ссора проливает свет на отдельные события романов «Бесы» и «Братья Карамазовы», в которых некоторые персонажи по ходу действия говорят то, что приводит в результате к катастрофическим последствиям. Но Достоевский с огромной осторожностью указывает на степень их ответственности. Из-за Степана Трофимовича начинаются многие проблемы в «Бесах», и все-таки автор к нему милосерден и даже обеспечивает своему герою вполне пристойную смерть. Иван Карамазов своими рассуждениями и спорами на глазах у читателей косвенно провоцирует Смердякова на преступление, или, во всяком случае, поощряет его безнравственность. Тем не менее, как мы уже видели, автор не считает Ивана виновным, а в про-

должительном разговоре с Алешей (книга 5) дает ему возможность раскрыть внутренние противоречия — вероятно, примерно так же Достоевский защищался в споре с Страховым. Диалог продолжается благодаря вере в то, что узнавание возможно. Признание того факта, что случилось не-узнавание, только усиливает весь процесс. Осознание факта, что я себя непонятно выразил, побуждает меня потратить время на то, чтобы вникнуть в не понятое мною высказывание другого. Согласиться, что все сказанные мне слова являются связанными и логичными, — значит принять слова «другого» за действительные математические формулы того мира, за пределами которого находятся свобода и речь.

Если принять, что роман — это протокол продолжительного диалога, то он также является и протоколом ошибок, комических и трагических оговорок и «ослышек», неверно начатых речей и невольных самообманов говорящего, который в словах пытается выразить себя. Непонимание персонажей друг другом движет сюжет, и не из-за предполагаемых возвеличений произвольного (что настойчиво — и ошибочно — рождает попытки представить Достоевского таким прото-Сартром), а из-за того, что оно вселяет в диалог душу. Если я скрыт от себя самого, то это не потому, что существует некое глубоко спрятанное «я», вытащить которое на свет могут только постоянный самоанализ и пристальное самонаблюдение, но потому, что мое «я» в будущем раскрывается в процессе речи, а значит, в столкновении с другими. Конечно, это относится не только к словам персонажей, но и к их эмоциональной презентации себя. Практически все исследователи отмечают у героев Достоевского быструю смену эмоциональных состояний — по несколько раз на двух страницах текста, или даже в паре абзацев. Слово «вдруг» является отличительной чертой повествовательной манеры не только Достоевского, но и святого Марка, и указывает, как правило, на очередную эмоциональную крайность. Помимо прочего, этим способом автор обращает внимание читателя на два момента. Во-первых, персонаж всегда в той или иной степени сомневается в том, что говорит, потому что осознает, что другие не совсем его понимают. Во-вторых, это обстоятельство не означает, что эмоция может заменить речь или что речь тем правдивее, чем больше в ней эмоций, поскольку она тоже просто эпизод в процессе созидания «я» в этой ситуации. Нам же остается вопрос, который, по мнению Достоевского, должен возникнуть у читателя хорошего романа, — в чем заключается та «правда», о которой написано это произведение?

В четырех своих главных произведениях Достоевский экспериментирует со стилем повествования. «Преступление и наказание» рассказывается третьим лицом, хотя кажется, что роман написан от

первого лица, потому что большую часть времени мы следим за лихорадочными мыслями Раскольникова. «Идиот» написан в традиционной манере, от третьего очень осведомленного лица, хотя Достоевский предвидит определенные трудности для читателя (как сказано в предисловии к переводу Дэвида Макдуффа). К тому же читателя постоянно сбивают с толку ссылки на события, происходящие вне сюжета. Читателю приходится самому заполнять огромную и неясно очерченную временную лауну в середине повествования длительностью шесть месяцев, а ведь за эти полгода персонажи пережили многое. Рассказчик самым бессовестным образом обманывает надежды читателя, полагаящегося на его полную осведомленность. В «Бесах» и «Братьях Карамазовых» повествование ведется от первого лица — местного жителя, человека довольно-таки самонадеянного и не слишком умного. Похоже, что автор в этих романах намеренно испытывает нашу доверчивость, потому что «местному» очевидцу откуда-то известны подробности весьма частного характера. Также в романах присутствуют тексты от имени персонажей — исповедь Ставрогина и воспоминания старца Зосимы — причем статус и правдивость этих текстов до некоторой степени остаются под сомнением. Не случайно, что в сцене суда над Митей мы узнаем, что презренный Ракитин написал «Житие Зосимы» [853], это словно напоминание нам: всегда существует альтернативная история, другая версия. Одни подробности в этих двух романах говорят о том, что и рассказчику далеко не все известно, другие же заставляют верить ему, даже когда он говорит о вещах, о которых знать не может, да и не должен. Автор хочет отвлечь наше внимание от рассказчика, заставить считать его человеком, осведомленным, может быть, и лучше, чем мы, но не всегда и не обо всем. Подобно рассказчику, мы являемся свидетелями процесса, представленного нам очень загадочным, но отчасти проясняющимся в диалоге персонажей. Достоевский тонко намекает нам, что даже у романиста не может быть «последнего слова».

* * *

Вопрос о возможности существования последнего слова в любом смысле, последнего слова, которое не принадлежит ни персонажу, ни автору, стоит довольно остро. Бахтин в поздних заметках, добавленных к английскому переводу его книги о поэтике Достоевского, тоже задается этим вопросом, а Диана Уэннинг Томпсон в серьезном эссе 2001 года прямо спрашивает о роли божественного Слова у Достоевского³⁰. Бахтин, говоря о характере новизны подхода Достоевского к вопросу взаимоотношений автора с персонажами, особенно подчеркивает, что автор в произведениях Достоевского находится в опре-

деленном смысле *рядом* с персонажами³¹. Но в то же время Бахтин утверждает, что это не позволяет говорить о пассивности автора. Автор может «спрашивать, отвечать, соглашаться, возражать», он может перебивать, быть обозревателем, по-разному провоцировать читателя, но никогда не старается скрыть отличительные черты персонажа и не предлагает «завершить» образ персонажа авторскими характеристиками. Позволяя персонажам произносить речи, романист вступает с ними в отношения, подобные отношениям Бога с человеческим родом, в отношения, позволяющие человеку совершенно раскрыться (в своем постоянном развитии), судить себя, опровергать себя³². Повествователь Достоевского, по сути, ограничивается беглым взглядом на события и склонен искать аналогии в отношении последней истины. Повествователь просто «присутствует». Он пытается представить ситуацию через диалог, то есть предъявить читателю максимум точек зрения, максимум версий. Об этом же пишет Бахтин, и от теологии тут никуда не денешься³³. «Последним словом» в этой связи для читателя может быть лишь постоянно слышимый голос конечного автора, «вопрошающий, провоцирующий» и т. д. Если художественная литература показывает персонаж через отношение творца к творению, должен ли читатель (разумный и свободный читатель) полагать себя вечным свидетелем? Не будет ли он в противном случае заперт в одной из форм несвободы, не окажется ли в ловушке безличных процессов или рефлексивной изоляции?

Хотя споры по поводу религиозных убеждений Бахтина продолжаются³⁴, одно не вызывает сомнений: Бахтин как минимум очень щедр на теологические модели и идиомы, нужные ему для объяснения своих соображений о работе романиста. И благодаря этим ловким аналогиям читатель, привычный к теологическим аллюзиям, воспринимает разницу между автором и персонажем в мире Достоевского как разницу между Богом и сотворенными Им людьми. При таких отношениях творец находится «рядом», а между положением «находиться рядом» и положением «находиться в одном и том же пространстве» есть разница. Автор *не борется* со своими персонажами, а значит, *не является* персонажем ни в одном из обычных смыслов. Что бы ни побуждало персонажей к взаимодействию и речи (подразумевающим жизнь), чувствуется авторская сила, соединяющая воедино обрывки информации, что позволяет нам видеть целостную картину. Однако эта сила, по Бахтину, не может быть коэрцитивной, она должна действовать только при условии, что выдерживается время между вопросом и ответом. Короче, автор берет на себя ответственность за время, в котором растянуто повествование, обеспечивает среду, в которой каждому дана возможность говорить и слушать. Момент ответа в продолжающемся диалоге сам по себе уже подарок будущего;

это форма выражения в тексте авторского начала. И, как уже было замечено, Бахтину понятно восприятие Достоевским Христа (Христос в повествовании исторического масштаба является тем же, чем рассказчик в романе, — предоставляет время и пространство другим так же, как делает творец, поэтому каждый персонаж имеет возможность отождествить себя с ним). Он — «последнее слово», не в смысле «сила, создающая последний эпизод в ряду эпизодов или ликвидирующая свойства других персонажей», а в смысле «некто, при ком буквально каждый говорящий способен без боязни обнаруживать свои качества». Христос в контексте истории гарантирует нам будущее без боязни другого, гарантирует уверенность, что даже в диалоге, по сути разрушительном, есть потенциал для жизни. Значит, если в романах Достоевского все же есть последнее авторское слово, оно существует непременно в форме некоего почти незримо присутствующего персонажа, который посредством своей речи до известной степени уничтожает страх в других. Функция Тихона в романе сродни функции Христа; то же самое можно сказать о функции старца Зосимы и о функции Алеши Карамазова. Эта функция заключается в том, чтобы произносить слова, открывающие возможность оправдания и примирения (что касается Мышкина, он только *отчасти* исполняет функцию Христа, ибо его слова принятия или сострадания в некоторой степени связаны с «другой» природой его собеседников; поскольку у Мышкина нет «истории», он не может устанавливать связь с исторической природой других)³⁵.

Конечно, тут мы идем дальше Бахтина, хотя всего-навсего расшифровываем его намеки, что вполне соответствует способу использования им теологической аналогии. Томпсон действует энергичнее, в основном, потому что сосредоточивается на способе функционирования *библейского* Слова в повествовании, под чем понимает «любое высказывание, образ, символ или мысль, взятые из Библии»³⁶. Поскольку Достоевский не может (обычное дело в то время) просто воспроизвести библейское Слово, приняв как должное его ясность для авторитета, априори более высокого, Достоевскому приходится искать способы затуманить это Слово двойным смыслом и «дурным взглядом» (выражение Бахтина), чтобы Слово «сохранило первоначальный смысл и проявилось семантически нетронутым»³⁷. Это отчет наблюдателя о вызове, брошенном Достоевскому, однако Томпсон в своей работе так до конца и не объясняет, *сводится ли* ясное Слово к однозначным аллюзиям на библейский текст или даже догматическим идиомам. Томпсон ограничивается анализом событий, где некий библейский сюжет является катализатором действия, так что мы можем считать Слово, несущим трансформацию и обновление началом. Как заметил Малькольм Джонс³⁸, результаты расследования

в этом смысле малоубедительны. Это можно преодолеть, во-первых, если принять во внимание многочисленные места, где персонажи попадают в библейские или традиционные ситуации, как пародийные, так и иронические, а во-вторых, если проследить, как трансформирующее и обновляющее Слово звучит в процессе самого диалога.

Томпсон вполне правомерно советует быть осторожнее с иронией. Библейское Слово может быть «иронизировано с целью уничтожить его суть»³⁹; в то же время ироническое использование библейских, доктринарских и литургических аллюзий является одним из самых эффективных способов проверки материала на «семантическую цельность». Томпсон подтверждает это в анализе⁴⁰ рассуждений Мармеладова о Страшном суде в «Преступлении и наказании» (хотя довольно трудно принять предлагаемое Томпсон сравнение мармеладовской речи с *sermo humilis*, «смирненным», или «низким», стилем, как его определяют средневековая риторика и гомилетика, ибо Мармеладов выдает напыщенную, помпезную речь, по сути, пародию на проповедь, где все традиционные категории доведены до гротеска); впрочем, тут можно посмотреть и шире. «Библейское Слово», точнее, эхо Гефсиманского сада, слышится и в сценах убийства и самоубийства в «Бесах», в разнообразных затрещинах и пощечинах, усиливающих характеристики персонажей вроде Мышкина и Ставрогина (здесь мы имеем дело с иллюстрированием двух сторон библейского непротивления злу насилием, скептическим воспроизведением сцены вознесения Христа Ивановым Чертом, и т. п.). Еще пример — названия глав 3, 4 и 5 книги 9 части 3 «Братьев Карамазовых», где мучения Мити после ареста названы мытарствами (мытарства в православной религиозной литературе — препятствия, которые должна пройти душа на пути к престолу Божьему для последнего суда). Ссылки на Священное писание и литургию (подробнее об этом у Симонетты Сальверстриони, которая утверждает, что Достоевский опирался не только на Библию, но и на работы некоторых духовных учителей восточной христианской традиции⁴¹) позволяют постичь, как аллюзия на Библию или доктрину в широком смысле (о чем пишет и Бахтин) подразумевает, что повествование ради узнавания и даже примирения уже само по себе — слово милости. «Библейское слово не может завершаться словом ироничным», — пишет Томпсон⁴², и все-таки даже откровенно библейское слово, как видно из приведенных ею примеров, а также из рассказа о последних днях Степана Трофимовича, не застраховано от иронии; работа библейского слова имеет решающее, хотя и не коэрцитивное, значение, поэтому слово не может стать последним. А если оно не может стать последним, значит, персонажи всегда на него «отвечают», хорошо или плохо. Его могут не расслышать или неправильно оценить, придать ему оттенок иронии или

сузить его значение. Роль высказанного библейского Слова в произведениях Достоевского меньше, чем роль решительного вторжения трансцендентального, прорывающегося сквозь иронию и «окольность», зато больше, чем роль напоминания о глубине, открывающейся за всеми речевыми обменами, глубине, предлагающей не просто последнее слово, но уверенность в наличии некоей творящей энергии, благодаря которой человеку всегда есть оправдание вне зависимости от содеянного. «Только Логос, — пишет Томпсон, — предлагает Достоевскому твердое слово, от которого в решающие моменты можно “отсечь иронию”»⁴³. В очень важном смысле это несомненная правда, но в мире Достоевского для введения эпизода, на который нет ответа и которому нет продолжения, мало отсечь иронию.

Для большей ясности приведем два самых ярких примера явного вторжения библейских аллюзий в повествование. Последние дни Степана Трофимовича описаны с глубоким сочувствием, в котором, однако, по-прежнему есть место и комизму, и сатире. Степана Трофимовича искренне тронуло чтение Евангелия Софьей Матвеевной, тронуло и изменило. Он вдруг осознает, что всю жизнь «был бесчестен». Но — и он это понимает — единственные слова, в которые он облакает это осознание, сами по себе лживы и неправильны («...я, может, лгу и теперь; наверно лгу и теперь» [645]). Они являются претенциозными разглагольствованиями несостоявшегося ученого, нашпигованными «фирменными» французскими фразами. Пафос этих страниц — в борьбе искреннего раскаяния и бесконечной путаницы самоутешительных фантазий. Степан Трофимович утопает в иронии: «Избавление последовало лишь на третий день» [648], — говорит рассказчик о бдении Софьи Матвеевны у постели больного Степана Трофимовича. Впрочем, под «избавлением» можно понимать и комическую развязку, то есть прибытие Варвары Петровны. Таким образом, третий день — аллюзия не только на день Христова воскресения, но и на свадьбу в Кане Галилейской. Автор будто оповещает о вступлении Степана Трофимовича и Варвары Петровны в супружеские отношения, акте, которого оба страшились и с которым тянули. Степан Трофимович в первый раз замечает за окном озеро, что наводит его на мысль об озере, куда бросилось стадо свиней, одержимых бесами [648]. (Томпсон справедливо говорит о значимости третьего дня и озера.) Библейское слово со всех сторон атакует как сознание Степана Трофимовича, так и сознание читателя. Наконец, Степан Трофимович, уже исповедовавшийся и причастившийся святых тайн, возвращается к привычной своей внутренней речи, размышляет об «уважении» к обряду и готовится вежливым и покровительственным тоном отказаться от безыскусной проповеди священника. «Совсем не *mais*, вовсе не *mais*» [655], — вскрикивает Варвара Петровна. Ей-то из-

вестно: Степан Трофимович все тот же — дайте ему время, и даже постижение им чуда Христовой милости он адаптирует к своему миру утонченной духовности. И все-таки Степан Трофимович изменился. Он трогательно пытается сказать об этом. И, пожалуй, перед нами самая «прозрачная» сцена, когда он повторяет — по-французски! — признание, что всю жизнь лгал [656]. И продолжает разглагольствовать, опять же очень трогательно смешивая страстность, ему предложенную, и общие места своей философии. Степан Трофимович угасает тихо, как свеча. Достоевский ясно говорит, что это — хорошая смерть, лучшей христианской смерти для Степана Трофимовича и пожелать нельзя. Однако смысл в том, что Степан Трофимович слышал Слово преображающее, и оно, пока он жив, будет уязвимо для *того, что можно добавить* в мире людей, где на каждое слово есть ответ и продолжение. Пожалуй, Степан Трофимович более других персонажей «Бесов» считается «спасенным» от бесовства. Однако нельзя ликовать по поводу этого спасения, нельзя считать его триумфальным вмешательством, полностью уничтожающим неопределенность.

Нельзя этого сказать и об Алеше Карамазове. Опять же, мы имеем явно недвусмысленное вторжение библейского сюжета (чтение о свадьбе в Кане, после которого Алеше привиделся старец Зосима). Со всех точек зрения этот отрывок — один из самых впечатляющих у Достоевского, и уж конечно его не следует классифицировать как иронический. Тем не менее это однозначно не конец истории, даже Алешиной. В неожиданно уменьшенной роли Алеши в оставшейся части романа, как уже отмечалось, и в его дальнейшей истории, как считает Достоевский⁴⁴, не предполагается дальнейшего развития добродетели (по одному из замыслов, Алеша становится революционером). Иными словами, читатели, хоть и вознагражденные исключительной силы пассажем, остаются с незавершенной человеческой историей, которую следует рассмотреть с учетом всех факторов, как внутренних, так и внешних. Слово пришло к Алеше, было принято, после этого его нужно «проговорить», пронести через жизнь, где словами принято обмениваться.

Таким образом, «последние слова» не следует напрямую соотносить с тем или иным моментом повествования. Но это не значит, что для Достоевского не существует последнего слова вне диалога, не существует Слова вне слов, за словами. Время от времени случается столкновение, «проникающее», если пользоваться терминологией Бахтина, в диалог, да так, что открываются неожиданные варианты будущего, а бесовская угроза «самозаточения» и изгнания из истории — исчезает. Такие столкновения тоже не обходятся без теней и иронии. Как любые столкновения, они существуют при условии возможности неприятия, захвата или непонимания. Они божественны не потому, что отражают язык откровений в Православии (хотя это

тоже одна из отличительных черт Достоевского), не потому, что решительно меняют персонажей или сюжеты (иногда меняют, иногда не меняют), но потому, что вызывают, как сказал Гэри Сол Морсон, «принятие изобилия»⁴⁵ на заднем плане повествования, в глубоком тылу, с которым связан весь процесс разговора и формирования персонажа. Нельзя сказать, что в ходе диалога нечто постоянно ускользает или не затронуто иронией; скорее, есть моменты (вторжения), которые ирония, даже в самых крайних своих проявлениях, *не поглощает*. Определенные шаги в диалоге, определенные вылазки в «тыл», хотя и остаются открытыми для возражающих голосов, являются необратимыми — например, таково неоднократное признание Степана Трофимовича в том, что он всю жизнь лгал. Он больше не сможет, что бы ни случилось, игнорировать новый уровень достигнутого им представления о самом себе. Это представление теперь общеизвестно, его можно обсуждать с другими. Оно — часть процесса, оно открылось в новом свете. Полезно вспомнить, что Достоевский и над своими самыми глубокими чувствами едко иронизировал. Мы уже видели, как он вложил свои собственные слова об осане в горниле сомнений в уста Иванова Черта и заставил их звучать как речевой стереотип. Во все не благоговение перед авторитетом говорящего, страхующее высказывание от иронии, возвышает его над этим клише — а тот факт, что, вложенное в презренные уста, высказывание не размывается, презренность говорящего не передается высказыванию и не сводит на нет его действенность. Чтобы обнаружить это свойство, Достоевский делает высказывание резко ироничным. Иными словами, правда не имеет при себе удостоверения, она должна постоянно доказывать, что способна отразить атаку и обещать «изобилие», как говорил Морсон.

«Иронизирующие над высшей правдой сами становятся объектами иронии по причине неумолимости этой правды»⁴⁶. Хорошо сказано; единственная оговорка — процесс иронизирования через глубину какого-то слова, какого-то «проникающего» столкновения может быть определен в повествовании только путем тестирования слова или столкновения на разрушаемость. Вспомним, что Бахтин выделял элементы карнавализованной литературы в средневековых мистериях. Эти же элементы действуют, например, в пародийной вставке в пьесу о Втором Пастухе (Уэйкфилдский цикл, рассказ о воре, который пытался обмануть пастухов, выдавая украденную овцу за своего дитя). Более мрачный пример — римские солдаты, бесчинствующие вокруг безответного Христа (пьеса из Йоркского цикла «Поругание Христа»). Пожалуй, можно провести визуальную параллель с Христовыми муками, изображенными Босхом. Если брать современную литературу, это будет литературный метод Флэннери О'Коннор, ревностной католички. О'Коннор затрагивала глубокие темы, например

духовного очищения или отпущения грехов через гротескную пародию и искажение (см. ранее). Определенные вещи (если следовать терминологии Томпсон) — «неприступно серьезны». Однако в *форме повествования* мы эти вещи обнаружим, только если будем постоянно брать их приступом.

Так работает диалогический принцип. Согласно ему, «я» каждого говорящего или агента рассматривается строго в контексте случайных слов и обстоятельств; но также этот принцип гласит, что всякое понимание, всякое соображение по поводу существования людей и их мира должны быть отнесены к территории художественной литературы по причине постоянной путаницы, когда первое принимают за второе и наоборот. Именно эта особенность произведений Достоевского так мучила Фрейда и вообще была причиной недопонимания. Фрейд сожалел, что Достоевский существенно опошляет нравственную жизнь, утверждая, будто человек для морального совершенства должен пройти «через глубочайшие бездны греховности», а также через наказание мучительными припадками за пожелание смерти отцу⁴⁷. Такое отношение Фрейда основано на распространенном и многослойном неправильном толковании: Достоевский на самом деле вовсе не из тех писателей, которые романтизируют грех, считают его упражнением воли и ставят в один ряд с самоуничтожением. Как бы ни была популярна такая интерпретация среди невнимательных читателей, почему-то наделяющих Достоевского «декадентской» чувствительностью, она, интерпретация, не учитывает фактора двойственного подхода к воле, который мы уже рассматривали в настоящей работе. Нет никаких сомнений в деструктивном характере совершения зла, для этого достаточно вспомнить о Ставрогине. Тихон угадывает в Ставрогине скрытые страсти и серьезность, выделяющие его из большинства людей. Но Тихон уверен, что совращение девочки Ставрогиным является грязным, омерзительным поступком подонка, в котором нет даже намека на «байронизм». Что еще важнее, клише о «святых грешниках» в произведениях Достоевского делает неясным основное отличие между диалогическим определением добра и мистической конвергенцией Добра и Зла. Замысел Достоевского написать роман «Житие великого грешника» (неслучаен выбор слова «житие» вместо «жизнь»), несомненно, чрезвычайно важен для понимания авторского посыла романов «Бесы» и «Братья Карамазовы», однако никакого отношения не имеет к «схождению» понятий греховности и праведности (не говоря уже о намеке, который усмотрел у Достоевского Ф. Дж. Стейнер, написав, «...что зло и насилие над драгоценной человеческой жизнью неотделимы от универсальности Бога»)⁴⁸.

Совершенно неоспоримо, что для Достоевского добро не является ни познаваемым, ни полезным, если не борется со своей противоположностью. Евдокимов отмечает, что свободе приходится противостоять своим же собственным возможностям отрицания, чтобы оправдывать свое название⁴⁹. Как мы уже видели, «недиалектическая» — иначе не ошибавшаяся — добродетельность князя Мышкина, по сути, деструктивна. Потому что она не подразумевает «взрослое» умение делать выбор, она не позволяет своему обладателю думать о действиях, способных что-то изменить. В то же время представить их означает увидеть все их многообразие, знать не только то, на что решился, но и то, от чего отказался. Если — подобно Человеку из Подполья — мы захотим отвергнуть мир, о котором нечего узнавать, нам придется отвергнуть любые идеи добродетели, изолированные от осознания наличия зла. Иногда это происходит в том случае (здесь мы сталкиваемся с труднообъяснимой и спорной идеей, проводимой Достоевским), когда только благодаря мысленной проработке всех деструктивных вариантов выясняется, что же такое добро. Поскольку приходится рассказывать истории людей, которые используют эти варианты не только мысленно, но и на деле, очень соблазнительным кажется вывод, что грех — самая естественная, предусмотренная ступень на пути к святости. Но Достоевский писал не о том. Действительно, исследование природы греха в его произведениях поставлено во главу угла, и природа эта имеет беллетристичный характер. Художественное повествование («Житие великого грешника») — средство, способ изучить множество вариантов и их последствия. Тезис «лишь повествуя о зле, можно понять добро» не однозначен тезису «лишь творя зло, мы становимся святыми». Те, кто подозревал Достоевского в завуалированном неприятии категорий Добра и Зла, просто не разглядели, что написание художественных произведений было для него способом сфокусироваться на той неопределенности, которая подразумевает существование многочисленных вариантов, если, конечно, решение, принятое на самом деле (в повествовании) является решением *разумного человека*, то есть частью обучающего повествования.

Гэри Сол Морсон в великолепном эссе о чтении произведений Достоевского⁵⁰ пишет, что в большинстве случаев «первое прочтение часто становится предвкушением перечитывания, ибо мы пытаемся составить из подробностей некую конструкцию, контуры которой нам скоро станут известны, но пока надо нарисовать их самим»⁵¹. Таким образом, произведения Достоевского подразумевают чтение от эпизода к эпизоду, то есть пошаговые открытия. В качестве наглядного примера Морсон рассматривает роман «Идиот». Нам известно, что Достоевский долго не мог определиться с сюжетом, неоднократ-

но переписывал роман заново, но «...по отдельным моментам можно сделать вывод, что Достоевский понимает: время и процесс на самом деле и есть его центральные темы. Он обнаружил, что книга также и об истории ее написания»⁵². Проза Достоевского подразумевает поэтику развития, или процесса⁵³, не дает читателю умалить событие или персонаж в контексте, разложить их на элементы. Насколько понятнее становится нам каждый эпизод, когда роман Достоевского дочитан до конца? Мы возвращаемся к тому или иному эпизоду не с целью посмотреть, как он соотносится с общим замыслом, а чтобы еще раз прочесть и убедиться в его незаконченности: ну, а что еще тут можно добавить?

Вот почему эти соображения относятся исключительно к явлению, обсуждаемому в настоящей главе в терминах диалога и этики узнавания. При таком определении персонажи повествования проявляются в процессе диалога, взаимодействия; выключенные из него, они умирают и вызывают смерть других. Однако это также означает, что персонаж, траектория развития которого в повествовании хотя бы незначительно повернута в сторону жизни, а не смерти, неизбежно в чем-то пересекается с линией движения одиноких и готовых к смерти персонажей. Он обнаруживает в себе ту же свободу, которая может повернуться вовнутрь. Готовые к смерти персонажи могут не совершать действий, чтобы не выдать себя, могут скрываться, но один из признаков тех персонажей, кто продолжает расти или учиться в процессе повествования, — они умеют их узнавать. Такой персонаж признает себя занимающим такое положение неопределенности, он не принимает свою жизнь или «готовность к жизни» как должное. Он осознает свою «готовность к смерти», и поэтому «грешник», поднявшийся до осознания «смертоносности» своего нрава, уже небезнадежен. И даже легкий намек на свойственную людям уязвимость, в том случае если ее признают без стыда, оставляет вопрос о безнадежности/небезнадежности открытым (вспомним Петра Верховенского, который при последнем появлении в романе прячет свою рану). Такова правда (без банальностей) о святых грешниках Достоевского. Но, поскольку это означает, что каждый момент самоосознания является моментом понимания персонажем своих многообразных и глубоко скрытых способностей, тогда, по Морсону, произведения писались с целью привлечь внимание к самому процессу, к их неоконченности, незаконченности. То, что случается, может не случаться. Точно так же, если мы попытаемся восстановить прошедшее, мы не найдем события, которое должно было случиться. Следовательно, Достоевский может использовать, причем искусно (иногда образованного от слова «искус»), неопределенность, подразумеваемую в голосах некоторых своих рассказчиков. Морсон пишет⁵⁴ о произошедшем (или

не-произошедшем) в части 2, главе 5 «Бесов» (к этой главе мы еще вернемся в конце нашего эссе). Итак, Лиза поднимает руку вровень с лицом Ставрогина, будто собирается дать ему пощечину (сцена у юродивого, когда все «общество» толпой бежит прочь из его комнаты, отчего возникает сутолока). Хотела или не хотела Лиза ударить Ставрогина? Наш рассказчик говорит, что «мог худо видеть в толпе», в то время как «другие» утверждают, что рука была точно поднята. Это, однако, говорит рассказчик, основание, чтобы связать предшествующие события этой главы, изобилующей намеками и символами. Как целая глава может строиться на инциденте, в реальности которого рассказчик не уверен? Перед нами, таким образом, ярчайший пример метода повествования, заставляющего перечитать всю сцену не с целью «ухватить упущенную нить», а с целью увидеть, «что еще может быть сказано». Этот метод применим к каждому эпизоду повествования. Иными словами, каждый эпизод повествования окутывает аура неопределенности.

Морсон предлагает интригующую версию: под этим скрыто нечто вроде теологической основы, которая явно не соответствует ортодоксальному мышлению (не говоря уже о мышлении православном). «Бог, который знает все наперед, — Бог-Отец — занимает мало места в христианстве Достоевского, и положение его незавидное. Достоевский делает упор на Бога-Сына, который участвует в истории и страдает вместе с нами; а еще, как в «Братьях Карамазовых», на Святого Духа, который также живет в его мире»⁵⁵. Однако, если наше первое чтение о ночном кошмаре Ивана, о том, что говорит ему Черт о Божьих замыслах, не вызывает вопросов, то данный вывод о присутствии теологии в романах можно оспорить. Если абстрагироваться от сомнительных ассоциаций по поводу Святого Духа, особенно в «Братьях Карамазовых» (для этого романа текстуальные доказательства в лучшем случае неубедительны), а также от весьма странного наделения всезнанием только Бога-Отца (в теологии всезнание свойственно всей Святой Троице), получается, что вневременное божественное всезнание — обязательно то, что проявляется в последовательности эпизодов, ограниченных во времени. Например, во временной точке 2 Богу известно, что произойдет во временной точке 3, а также известно, что произошло во временной точке 1. Но если рассматривать безвременность серьезно, нужно сказать следующее: то, что случается во всех точках, одинаково и в определенном смысле одновременно известно Богу, который осведомлен еще и обо всех факторах, влияющих на события в каждый момент, а также знает, что каждый выбор действия являлся свободным выбором. Морсон слишком уж активно отмахивается от реакции как теологов, так и светских детерминистов, то есть от переопределения свободы в условиях «отсутствия внешнего

принуждения»⁵⁶. Разумеется, смысл в том, что свобода для человека-агента — это ощущение возможности выбора, и аргументы, собранные Сазерлендом (об особой роли речи для человеческого действия и ее способности влиять на выбор), только служат тому подтверждением. Не существует открытой коллизии между повествовательным методом Достоевского и верой в божественное всеведение (даже в конечной цели — примирении, о которой говорит Иванов Черт). Это не скрытый детерминизм, поскольку мы уже видели: даже когда задействован субъект, осведомленный лучше всех (Черту отлично видно, что происходит на небесах; по крайней мере он так говорит), ни один ответ все равно не бывает принудительным. Но в отношении Бога ни одному ответу не позволено быть и окончательным. А на объяснения, как это согласуется с теологией, которая основана на определенной дате конца всего и Судного Дня (если вообще согласуется), Достоевский время не тратит. Если и есть несоответствие традиционным теологическим категориям, оно, скорее всего, здесь, нежели в предполагаемом разделении Отца, Сына и Святого Духа.

Если же мы обращаемся к усиленным попыткам Бахтина провести убедительную аналогию между отношением Бога к своему творению и отношением автора к своей работе, мы должны отдавать себе отчет в том (с этим, кажется, и Морсон согласен, судя по фразе «Раскольников каждый раз убивает старушку»⁵⁷), что, сколько бы мы ни говорили об авторской неопределенности, мы все-таки читаем произведение, которое было написано. Говорить, что повествование Достоевского фокусируется на неопределенности каждого момента, не значит утверждать, что в повествовании (написанном) не представлена некая история. Понимание авторского метода повествования, который обязывает нас увидеть, что в происходящих событиях нет никаких моментов долженствования («должно происходить»), не означает, что художественная литература не предлагает нам мир бесконечных действий и множественность связей между ними. Автор творит, и неповторимый авторский стиль Достоевского позволяет нам не чувствовать авторских принуждения, заминок, потому что мы полностью погружены в ощутимую открытость каждого момента, во «множество возможных романов»⁵⁸, присутствующих в тексте. Как уже было сказано, авторское «предвидение» заключается в обеспечении времени для изменения или познания, в изобилии подробностей, которые постоянно снабжают повествование и таким образом предоставляют персонажам излишек реальности, который в итоге значительно больше и глубже всей суммы подробностей их прошлого и настоящего.

От экзистенциалистской проблемы «acte gratuite»*, а заодно и этики, в центре которой — только кризис, Достоевского отделяет в том числе и абсолютная непрерывность повествования. Акцент на неокончателности не говорит о том, что единственно важные решения только те, в которых, кажется, все поставлено на карту. Нет, скорее, акцент на неокончателности подразумевает, что каждый момент является тем моментом, когда *могло бы* произойти что-то другое (чисто теоретически). Акцент на неокончателности не означает также, что хороший поступок — всегда тот, в котором наша воля искушается инстинктами (в духе Канта). Принятое решение на самом деле открывает (либо закрывает) прочие возможности; простое воспитание в себе сочувствия к чужой беде и к особой реальности других (вспомним рожающую жену Шатова) повышает обычную внимательность человека. Одержимость этим Достоевский *не* считает ключом к нравственному творчеству. Рассказывая нам о подчас странных и противоречивых проявлениях намерений и чувств персонажей (взять хотя бы Митины метания — убить / не убить отца), автор рассчитывает на понимание нами следующего факта: сам процесс принятия решения становится частью личного повествования; он не оставляет нас в бесконечной непроходимой пустыне немотивированных желаний воли. Достоевский без устали рисует нам состояние крайней неуверенности при выборе путей решения, но делает это отчасти, чтобы подчеркнуть, что именно такие состояния позволяют увидеть истину за пределами наших действий и замыслов, в те моменты, когда нас не заставляют ни говорить, ни действовать. Это означает, что любовь является важнейшим примером свободы. Любовь способна на пристальное внимание к другому и постоянно ожидает изменений в другом, в то время как другие «свободные» действия, имеющие другие основания и направленные на иные цели, становятся дополнительными шагами на пути к самопорабощению.

Форма, которую в этом контексте принимает любовь, как уже было сказано, — это ответственность (от слова «ответ»). Это означает понимание, что все сказанное и сделанное не является «собственностью» агента или говорящего. Произносимое и совершаемое мной (то, чем я являюсь) не отделимо от восприятия и реакции в реальности других; в высшем смысле это пример «общения», понимаемого Бахтиным как ключ к цельному «я», что прослеживается и в персонаже Достоевского. Однако эта ответственность требует дальнейшего определения (о нем говорят старец Зосима и вдохнов-

* Бескорыстный поступок (*фр.*)

ленный им Митя Карамазов) в форме принятия ответственности за других, в конечном счете — за всех. Как это соотносится с процессом развития «я», сильно отличающимся от процессов взаимодействия и разговора? Принятие на себя ответственности за всех может показаться очередным способом дистанцирования или деперсонализации, де-осознавания; слышатся здесь и неприятные отголоски написанного Достоевским у смертного ложа его первой жены. Конечно, взять на себя ответственность за других, особенно если речь идет о преступлении или грехе другого, напоминает абсолютный отказ от своего «я», что Достоевский и подтверждает в своих записях. Или не напоминает? Коль скоро антропология Достоевского логична и убедительна, нам необходим механизм познания этого нагнетания вселенской ответственности, который не приводил бы к отделению реальной речи от столкновения, то есть к другой форме распада вне речи и истории, которая изображается в романах как порождение бесовства.

Примечания

¹ Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. P. 93.

² Станным образом, здесь прослеживаются параллели с восприятием страдания Иваном Карамазовым; для него также страдание есть нечто, уже свершившееся, и, что бы о нем ни думали участники или жертвы, страдание не влияет на точку зрения наблюдателя. Для наблюдателя оно остается ужасным деянием, непоправимым и непростительным.

³ Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. P. 97. О том, как «изображение» работает над аргументацией, прекрасно написал Сазерленд в работе «Атеизм и отрицание Бога».

⁴ Sutherland S. The Philosophical Dimension: Self and Freedom / Jones and Terry. С. 169–185.

⁵ Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. P. 112–119 (о Менипповой сатире).

⁶ Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics. P. 135.

⁷ Gibson A. B. The Religion of Dostoevsky. P. 187, 95, 102. «Что как?», по сути являющееся личной подписью Раскольникова, на самом деле глубоко оптимистично, да и Достоевский говорит о «великом геройстве», которое еще предстоит совершить Раскольникову, однако читателю самому приходится заполнять лакуны. См. также: Сазерленд С. Язык и интерпретация в «Преступлении и наказании». Философия и литература [1978]. С. 225 (об открытости заключительной части).

⁸ Wasiolek E. The Major Fiction. P. 76.

⁹ Sutherland S. *Language and Interpretation*. P. 180–181.

¹⁰ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 238.

¹¹ Evdokimov P. *Dostoevski et le problème*. S. 62.

¹² Например, см.: часть 2, гл. 2 (с. 139–140), гл. 6 (с. 203, 210), часть 3, гл. 6 (с. 328–330); в ночном кошмаре Свидригайлова (часть 6, гл. 6) также использована тема обманчивой — и обманчиво знакомой — топографии Петербурга, тема, любимая многими русскими писателями.

¹³ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 215.

¹⁴ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 214.

¹⁵ Sutherland S. *Language and Interpretation*. P. 180.

¹⁶ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 53.

¹⁷ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 53.

¹⁸ Замечено П. Евдокимовым в работе «Достоевский и проблема зла», с. 338, примеч. 1. В дневниках к «Бесам» Достоевский пишет о Верховенском как о Нечаеве; преступление, из-за которого о Нечаеве заговорили, является одной из отправных точек сюжета «Бесов». Для полной информации см.: Frank J. *The miraculous years*. Гл. 23, (особенно с. 447, о культе жестокости, более или менее случайной).

¹⁹ *A Devil's Vaudeville*. P. 119–120 (перенесено выше, см.: примеч. 35 к гл. 2).

²⁰ Evdokimov P. *Dostoevski et le problème*. S. 347.

²¹ Часть 2, гл. 5 романа «Идиот», грезы Мышкина по возвращении к дому Настасьи Филипповны. Мышкин боится спросить себя, что делает и зачем: «Он не захотел ничего обдумывать» [263], «Обдумывать дальше “внезапную свою идею” ему тотчас же стало ужасно противно и почти невозможно» [266]. Замечено Бойсом Гибсоном (см.: *Религия Достоевского*. С. 121).

²² «Персонажи-праведники... сюжет не двигают», — писала Эврил Пайман (Avril Pyman), см.: «*The Prism of the Orthodox Semiosphere*» (p. 103–115, Pattison and Thompson), III.

²³ Павел Смердяков и Иван Карамазов: проблема искушения (с. 189–225, Pattison and Thompson) с послесловием переводчика Кэрил Эмерсон, с. 220–224.

²⁴ Павел Смердяков и Иван Карамазов. С. 208.

²⁵ Evdokimov P. *Dostoevski et le problème*. S. 379–380 (цит. по: Hessen S. *La Trinite du bien dans les Freres Karamazov, Annales contemporaines*, 35).

²⁶ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 252.

²⁷ Frank J. *The Stir of Liberation*. С. 194–196.

²⁸ Frank J. *The Stir of Liberation*. P.194.

²⁹ Frank J. *The Stir of Liberation*. P. 195–196.

³⁰ *Problems of the Biblical Word in Dostoevsky's Poetics* (p. 69–99, Pattison and Thompson).

³¹ Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 284.

³² Bakhtin M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 285.

³³ Подробнее об этом см.: Mihailovic A. *Corporeal Words: Mikchail Bakhtin's Theology of Discourse*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1997; также см.: Coates R. *Christianity in Bakhtin: God and the Exelected Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; также сборник статей «Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith. Ed. Felch S. M. and Contino P. J. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2001. В следующей главе мы углубимся в теологические аллюзии Бахтина.

³⁴ Несмотря на обилие литературы о теологической подоплеке работы Бахтина, Кен Хирчкоп в своей статье «Михаил Бахтин: Эстетическое в демократии» трактует ее как отречение от связи с «ролями и личностями — продуктами человеческих обычаев» (Oxford: Oxford University Press, 1999. С. 6–7). По Хирчкопу, «...истории здесь нет места». Хирчкоп критикует американских читателей Бахтина, в частности Морсона и Эмерсон, за «упрощение» идеи диалога; после Морсона и Эмерсон эта идея, утверждает Хирчкоп, перестала относиться к публичной сфере. Это детализированная и аргументированная марксистская рекламация Бахтина на самом деле не так чужда, по крайней мере некоторым «религиозным» читателям Бахтина, как предполагает Хирчкоп.

³⁵ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 94–95.

³⁶ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 69.

³⁷ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 70.

³⁸ *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 32–33.

³⁹ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 70.

⁴⁰ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 71–73.

⁴¹ Особенно Исаака Сирина и Симеона Нового богослова, см.: примеч. 20 к гл. 5.

⁴² Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 95.

⁴³ Thompson D. *Problems of the Biblical Word*. P. 95.

⁴⁴ Журналист-консерватор Алексей Суворин после смерти Достоевского заявил, что Достоевским планировалось продолжение романа, где Алеша станет цареубийцей. (Frank J. *The Mantle of the Prophet*. P. 727).

⁴⁵ Гэри Сол Морсон в своем послесловии к работе С. Фелч и П. Контино, с. 189.

⁴⁶ Thompson D. Problems of the Biblical Word. P. 95.

⁴⁷ Статью Фрейда «Достоевский и отцеубийство» можно найти в стандартном издании Полного собрания сочинений Фрейда, т. 21 (London: Hogarth Press, 1964–2001), с. 177–194; на с. 177 имеются замечания, относящиеся к пониманию Достоевским нравственности. На восприятие Фрейдом произведений Достоевского сильно повлияли искаженные сведения о его жизни, в которых утверждалось, что он сам сознательно вел себя к моральному падению. В статье Фрейд, мягко говоря, показывает себя не с лучшей стороны (как и в более известной работе о Леонардо да Винчи).

⁴⁸ Tolstoy or Dostoevsky. S. 286.

⁴⁹ Dostoevski et le problème. P. 147–148; примеч. 3 о Шеллинге подчеркивает разницу между склонностью Шеллинга ассоциировать зло с процессами «космогонии», формирования Вселенной и христианским утверждением, что зло тесно связано со свободой разумных существ.

⁵⁰ Conclusion: Reading Dostoevskii. P. 212–234 (The Cambridge Companion).

⁵¹ Conclusion... P. 229.

⁵² Conclusion... P. 228.

⁵³ Conclusion... P. 232.

⁵⁴ Conclusion... P. 219–220.

⁵⁵ Conclusion... P. 217.

⁵⁶ Conclusion... P. 216.

⁵⁷ Conclusion... P. 216.

⁵⁸ Conclusion... P. 229.