

Лаура САЛЬМОН
Università di Genova

Антиромантический бунт Достоевского-художника и тревожный субстрат Белых ночей¹

Фатальная сущность влюбленного: я тот, кто ждет.
Любовное терпение [...] – беда тем неизбывнее, чем острее.
(Ролан Барт)²

“Два Достоевских”: художник-бунтарь и теоретик-консерватор

Пожалуй, больше, чем любой другой великий романист, Федор Михайлович Достоевский был и остается объектом идеиных интерпретаций, часто носящих пристрастный характер. С впечатляющим постоянством (до, во время и после окончания советской эпохи) его творчество ассоциировалось с суждениями и предрассудками, которые обходят стороной его необычайные художественные новации. Идеологические вердикты, рисующие его (в положительном или отрицательном ключе) как выразителя русской, православной и славянофильской духовности, едины в своем преимущественном внимании к текстам, чуждым его художественной прозе: к биографическим материалам (переписке и воспоминаниям современников) и публицистике (заметкам, статьям, передовицам и знаменитому *Дневнику писателя*). И все же, при внимательном прочтении, художественная проза Достоевского обнаруживает себя совершенно диссонирующей с той преобладающей ролью “идеолога”, которую русская и советская критика (с редкими счастливыми исключениями) присудила самому гениальному новатору романного жанра.

Полезно иметь в виду, что в России в целом литературная критика (как лояльная, так и в оппозиции к политической власти) часто проявляла склонность отстаивать внутреннюю связь между литературным произведением и приверженностью автора тем или иным теоретическим,

¹ Первоначальная версия: Laura SALMON, “L’eversione anti-romantica del Dostoevskij-artista e il substrato perturbante delle *Notti bianche*”, in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche*, trad. it. di Laura Salmon (Milano: BUR, 2019), pp. 177-209.

² Ролан БАРТ, *Фрагменты речи влюбленного*, пер. Виктора Лапицкого (Москва: Ad Marginem, 1999), с. 239.

политическим или религиозным позициям. На писателей и поэтов всегда смотрели как на нравственные образцы, способные формировать (в том или ином направлении) идеи русского народа.³ Творческий талант всегда воспринимался как вспомогательный реквизит, так или иначе направленный на поддержку господствующей идеологии или же на борьбу с ней. В частности, во второй половине XIX века, когда были опубликованы *Белые ночи*, искусство должно было «ограничиваться служением делу социального прогресса»;⁴ но и в дальнейшем, независимо от понимания «прогресса», отстаиваемого в рамках господствующих этико-политических установок (социалистических, диссидентских, националистических, православных), на русского писателя всегда смотрели как на хранителя *идей* (спектр которых и по сей день простирается от крайнего славянофильского консерватизма или убежденного западничества до социалистического прогрессизма). Вследствие этого, значительная часть критики скорее стремилась классифицировать идейную позицию корифеев русской литературы, чем ценила их творческое новаторство и художественный потенциал (наряду с Достоевским как Гоголь, так и Толстой также неизменно считаются представителями «русской философии»).

Среди великих писателей XIX века (так называемого «золотого века» русской литературы) Достоевский – тот, кто больше всего поддавался диаметрально противоположным интерпретациям. Ведь, с одной стороны, неоспорима сугубо консервативная позиция Достоевского-публициста; с другой, очевидна бунтарская направленность его художественного творчества, которое хоть и затрагивает философски значимые темы, не только никогда не берет на себя задач, свойственных жанру трактата, но и вскрывает с помощью новаторских приемов противоречия человеческой души и неразрешимый конфликт (центральный также и в *Белых ночах*) между индивидуальной психической внутренней жизнью и лицемерными, невротическими ограничениями «современного» (постфеодального) общества. Иными словами, вся его проза тяготеет к осмеянию того, что Рене Жирар метко назвал «ложью романтизма».⁵

Подлинный «центр» *Белых ночей* вращается вокруг этой самой болезненной связи между социальным давлением и психической изоляцией

3 См., напр., Игорь В. Кондаков, ««Этическое пространство» русской литературы 1880-х гг.», *Вестник Вятского гос. университета*, № 4, 2010, с. 95–103.

4 Joseph FRANK, *The Seeds of Revolt, 1821-1849* (Princeton: Princeton University Press, 1979 [1^o ed. 1976]), p. 247.

5 См. Рене ЖИРАР, *Ложь романтизма и правда романа*, пер. с франц. А. Зыгмунта (Москва: Новое литературное обозрение, 2019).

– центральной проблеме, о которой Достоевский около полутора лет до написания рассказа рассуждал в письме к брату Михаилу:⁶

Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое представляется нам обществом. *Вне* должно быть уравновешено с *внутренним*. Иначе, с отсутствием внешних явлений, внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колossalным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни (*ПСС* 28; 137-138; курсив в тексте).

Эти соображения, носящие подлинно философский характер (поскольку они разворачиваются посредством *эксплицитных* каналов рационального мышления), подвергаются необычайной художественной переработке. Они обретают тот самый тонкий и “терапевтический” юмористический стиль, который *имплицитно* пронизывает всю прозу русского гения. Это – стилизация, которая уберегает художественное слово от риска стать идейным посылом.⁷ Кардинальная разница между документальным биографическим размышлением и художественным творением заключается в том, что эстетический канал позволяет читателю воспринять сообщаемое в тексте *прежде*, чем предрассудки сознания обусловят “свободное этическое суждение”. Если Достоевский-эссеист всегда остается под контролем своей сознательной идеологии, то это совершенно не касается художника, в каком-то смысле являющегося своего рода психоаналитиком, способным творчески исследовать свои собственные внутренние противоречия посредством «персонажей, воплощающих различные аспекты его собственных конфликтов, представляющих разные части его Я»:⁸

Истинный художник, когда творит, почти всегда не сознает себя. Он не знает в точности, кто он. Ему удается познать самого себя только через свое произведение, только благодаря своему произведению, только после его создания... [...] Я не знаю писателя, у которого было бы столько противово-

6 Из переписки в последующем, 1848 году, до нас дошли только два письма, которые не содержат прямых сведений о литературной деятельности писателя.

7 В упомянутом письме к брату Михаилу Достоевский добавляет: «В тебе есть еще крепкий здравый смысл и блестки бриллиантового юмора. Все это еще спасает тебя» (*ПСС* 28; 138).

8 Louis BREGER, *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst* (New York, London: New York UP, 1989), p. 9.

речий и непоследовательностей, как у Достоевского; Ницше сказал бы: «столько антагонизмов». Если бы он был не романистом, а философом, он наверное постарался бы обуздать свои мысли, и мы лишились бы лучшего, что в них есть.⁹

И все же, вопреки тонкому предположению Андре Жида, Достоевский действительно большинством считается выразителем русской религиозной философии, в то время как феноменальная парадоксальность его творчества остается недооцененной или минимизируется ради того, чтобы “все концы сошлись”. Если в советскую эпоху Достоевский вызывал неудобство с позиций идеологии на власти и как идеолог-консерватор, и как художник-исследователь глубин человеческой души, то после распада СССР, при сущностном перевороте этико-социальных ценностей открылась возможность самых разносторонних исследований творчества писателя; среди них, течения, ориентированные на православный национализм, окончательно “зачислили” гениального романиста в свои ряды. Как следствие, явное противопоставление между Достоевским-художником (революционным творцом) и публицистом (реакционным славянофилом) было практически сведено на нет, как будто все его творчество явилось последовательным и единым выражением консерватизма философско-религиозного и/или национал-романтического толка.

Согласно этой концепции “единого Достоевского”, все его сочинения, независимо от их функций, в их неразличимом целом, способствуют тому, чтобы видеть в нем неколебимого поборника христианской любви и романтического противопоставления России (маяка исконного, православного христианства) прогрессивному западному миру (поборнику материалистического сциентизма, атеистического безобразия). В защиту этой позиции приводятся случаи пересечений между литературным произведением и публицистикой: например, в *Белых ночах* встречаются целые пассажи (с небольшими изменениями), которые ранее появлялись в фельетонах, опубликованных под названием *Петербургские хроники*.¹⁰ Однако любому, кто применяет методы литературного анализа, очевид-

⁹ Андре Жид, *Достоевский* (Томск: Водолей, 1994), с. 40-41 (курсив мой – А. С.).

¹⁰ На этих страницах, опубликованных в 1847 году в журнале *Санкт-Петербургские ведомости* за подписью «Ф.Д.», используя привычные для него литературные стилемы, Достоевский упоминает многие характерные черты Петербурга и его “мечтателей” (напр.: «Бывают мечтатели, которые даже справляют годовщину своим фантастическим ощущениям» – *ПСС* 18; 34).

но функциональное различие между публицистикой и искусством: в первой превалирует стремление аргументировать собственные убеждения и истины, второе же приучает к сомнению и парадоксу. Их взаимное наложение, следовательно, не только необоснованно, но и ограничивает интерпретативный потенциал художественных текстов.

В течение десятилетий, как отмечает Гэри С. Морсон, некоторые выдающиеся исследователи (такие как Лев Шестов, Виктор Шкловский, Эдуард Х. Карр, Майкл Холквист, Авраам Ярмолинский и Михаил Бахтин) подчеркивали «качественное различие между публицистикой Достоевского и его прозой».¹¹ Решающим образом это различие наметил Джозеф Франк в своем предисловии к американскому изданию книги Давида Гольдштейна, который первым, хоть и имплицитно, предложил «теорию двух Достоевских».¹² Франк, самый известный биограф Достоевского, определяет здесь русского писателя как «сложного, загадочного гения в противоречии с самим собой».¹³ Двойственность произведений Достоевского публициста и художника способствует выявлению парадокса, лежащего в основе искусства: автор, прогрессивный в своем художественном творении, не обязательно придерживается прогрессивного мировоззрения в своих личных идеологических убеждениях.

Художественные произведения Достоевского по самой своей сути являются собой отрицание любой интенции теоретизирования или рассуждения в форме трактата. Даже если сюжеты и персонажи задумывались автором с определенным сознательным идеологическим посыпом (о чем свидетельствуют заметки и наброски замысла), они затем развивались в направлении не только автономном, но и «мятежном». Прочтение прозы Достоевского согласно параметрам телесоциальной философии (то есть прочтение *Белых ночей* как сентиментального рассказа о романтической любви) подобно оценке качества «портрета» в стиле кубизма при помощи учебника анатомии: это значит отрицать его дестабилизирующий потенциал. В основе искусства Достоевского лежит *неразрешимость*: стереотипные представления о чувствах рассыпаются в прах. Достоевский никогда не живописует столкновение чувства с диктатом общества в романтическом ключе, а скорее вскрывает внутрипсихический конфликт,

11 Gary Saul MORSON, “Dostoevsky’s Anti-Semitism and the Critics: A Review Article”, *The Slavic and East European Journal* № 27/3, 1983, pp. 302-317: 309.

12 Вызывающая споры книга Гольдштейна об антисемитизме Достоевского вышла на французском языке в 1976 году. Ср. David GOLDSTEIN, *Dostoevsky and the Jews* (Austin, London: University of Texas Press, 1981).

13 Joseph FRANK, “Foreword”, in GOLDSTEIN, 1981, pp. IX-XXIX: IX.

лишающий всякое чувство внутренней последовательности еще до того, как оно столкнется с внешним миром.

Именно идеологические натяжки породили и подпитывали многочисленные и противоречивые ярлыки, приписываемые Достоевскому-художнику: от “романтика”, оторванного от реальности, более или менее бездействующего “психолога”, мрачного и удрученного “реалиста” – до “пророка” христианской мысли (преобладающего сегодня в России). На самом деле, сам писатель определял себя как «реалиста в высшем смысле» – то есть того, кто, по его словам, намерен изображать «все глубины души человеческой» (ПСС 27; 65). С этим определением (содержащимся в публицистическом тексте) можно в целом согласиться – хотя, конечно, не потому, что оно было предложено автором (писатели, за редким исключением, плохие критики своего собственного творчества), а потому, что в литературном аспекте его отличает, прежде всего, способность к погружению в тайны человеческой психики со страстной интеллектуальной честностью исследователя, который наблюдает и стилизует мир и людей, никогда никого не судя и не осуждая. В мире творчества Достоевского, в отличие от публицистики, каждое утверждение всегда двойственno, оно тонко отрицается, и так создается великое полотно внутренней человеческой непоследовательности. Натиск *аффектов* персонажей порой исполнен нарциссическим состраданием, порой гневом, обидой, дерзостью, презрением. Каждый нарративный ход направлен на то, чтобы разоблачить хаотическое столкновение между противоречивыми влечениями и чувствами, включая этические и эстетические ценности. Парадоксальное, амбивалентное сенситивное, аффективное и когнитивное состояние, царящее в художественном универсуме Достоевского, идеально представлено знаменитой фразой, которой Дмитрий Карамазов завершает первую часть разговора с братом Алешей, утверждая парадокс «красоты»: «Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (ПСС 14; 100).

Впрочем, верно и то, что Достоевский-публицист выражал категоричные суждения, часто не только весьма поверхностно отметая чужое мнение, но и отрицая саму роль диалога, на котором, напротив, основывалось его искусство. С особым пафосом и сарказмом (стилемами, лишь внешне схожими с проницательным юмором его прозы), Достоевский-мыслитель отстаивал резко реакционные социально-политические идеи, которые за несколько месяцев до его смерти были открыто изложены в *Дневнике писателя* 1880 года (с публичной хвалой «великой арий-

ской расе» и различными инвективами против Европы, светскости, науки и евреев; см. *ЛСС* 26; 147, 167 и далее). Его строгая роль “пророка” христианской России пребывает в явном противоречии с диалогической поэтикой, определяющей его прозу, которая характеризуется неизбывным *гипотетическим модусом* – настоящим “торжеством сослагательного и условного наклонения”, – что помещает персонажа, читателя и рассказчика в мир, “зависший” между множеством различных интерпретаций, движимый скрытым сомнением и глубоко чуждый моделям сентиментального пафоса. Действительно, хотя сам автор и определил *Белые ночи* как «сентиментальный роман», он сделал это в ироническом ключе – отчасти, чтобы угодить публике и критике.¹⁴

В целом, следует отметить, что, говоря о происхождении собственных произведений или об их жанре, авторы вводят в заблуждение, выдумывают, провоцируют. Они делают это преимущественно из творческих соображений: достаточно вспомнить о мнимой рукописи XVII века, о которой Алессандро Мандзони (в романе *Обреченные*) сообщает, что заново ее переписывает; о *Комедии Данте*, являющейся по своей структуре поэмой; о *Евгении Онегине*, который Пушкин определяет оксюмороном «роман в стихах»; о *Мертвых душах* Николая Гоголя, в подзаголовке (на обложке) характеризующего свое творение как «поэму»; о *Двойнике*, новаторской повести, непосредственно предшествующей *Белым ночам*, которая (на обложке) значится как «Петербургская поэма».

Белые ночи – произведение, полностью созвучное сквозному для прозы Достоевского мотиву “подпольного” исследования, явно характеризующегося отсутствием сентиментализма и какой-либо формы романтической любви. Таким образом, оно не имеет ничего общего ни с «счастливейшим и крайне сентиментальным рассказом», как его определил Жан Катто,¹⁵ ни с «романтизмом» («сентиментальным» или «готическим»), приписываемым ему официальными редакторами советского

¹⁴ Вводящий в заблуждение подзаголовок *Белых ночей* вполне удовлетворил редакцию журнала *Отечественные записки*, в котором роман был первоначально опубликован в 1848 году (XII том). Достоевский был еще на раннем этапе своего творческого пути, и на его счету уже был большой успех дебютного романа в письмах *Бедные люди* (1846), но также и фиаско *Двойника*; поэтому было важно вновь привлечь читателей. Следует отметить, что в 1848 году писатель также опубликовал рассказы и повести *Слабое сердце*, *Честный вор*, *Елка и свадьба*, *Неточка Невзорова*, которые полностью соответствовали его повествовательной поэтике, глубоко противоречащей любым сентиментальным схемам.

¹⁵ Jacques CATTEAU, “Dostoevskij”, in Michele COLUCCI, Riccardo PICCINIO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. I (Torino: UTET, 1997), pp. 666-689: 674.

научного издания;¹⁶ еще менее удачно определение повести как «полного высокой лирики»¹⁷ признания в любви молодого Достоевского. Второй подзаголовок, «Из воспоминаний мечтателя», отсылает не к “романтическому” мечтателю, а скорее – не без тонкой иронии – к «существу среднего рода», которое «так и прирастет к своему углу как улитка» или как «черепаха» живет, «забравшись» в свой закуток, и «как будто таится в нем даже от дневного света» (*ПСС* 2; 112). Мечтатель Достоевского настолько пропитан болезненным и типичным для современности нарциссизмом, что нещадно разоблачает «ложь романтизма». Лучше всех это аргументировал Жирар,¹⁸ объясняя, почему большинство читателей восхищается Достоевским, совершенно не понимая природу его искусства, отказывая ему в его «блестящем юморе», очевидной способности художника «смеяться над собственным героем»¹⁹ и, следовательно, над самим собой. Юмор вплетен в ткань текста, хотя для того, чтобы его увидеть, читатель должен освободиться от своих собственных романтических шаблонов. В самом деле, если «мы не умеем подхватить смех Достоевского», то потому, что «не умеем смеяться над самими собой».²⁰

Романтическое восприятие *Белых ночей* держится преимущественно на названии, а не основывается на тексте, и обусловлено стереотипами о романтизме и “любви”, то есть о том неопределенном аффективном феномене, который Достоевский-художник (в отличие от философа) вскрыл в его структурной и неразрешимой противоречивости. Парадоксальная сущность повести, располагающая как к грубым упрощениям, так и к изощренному анализу, хорошо объясняет феномен, который должен был бы привлечь должное внимание ученых. Дело в том, что короткому раннему шедевру было уделено очень мало внимания в большинстве тем не менее обширных и подробных “классических” монографий о Достоевском.²¹ Действительно, если чтение подкрепляет исходные предубежде-

¹⁶ См. Нина Перлина, Наталья Соломина, “Примечания. «Белые ночи»”, in *ПСС* 2; 485-491.

¹⁷ Накамура Кэнносекэ, *Словарь персонажей произведений Достоевского* (Санкт-Петербург: Гиперион, 2011), с. 64.

¹⁸ ЖИРАР, с. 292-294.

¹⁹ *Ibid.*, с. 295.

²⁰ *Ibid.*, с. 296.

²¹ Само собой подразумевается, что литература о *Белых ночах* в целом (включая статьи в сборниках и журналах) очень обширна, тем более она значительно расширилась в последние десятилетия; но здесь речь идет только о тех общераспространенных, часто и переведенных на разных языках монографиях, которые сильно влияли на мировое восприятие творчества Достоевского.

ния, этот роман значимо отклоняется от присущего другим его произведениями уровня сложности (она выглядит не столь интересной). Если же, напротив, читатель готов углубиться в текст, то рождается весьма интересная, хотя и слишком аномальная интерпретация по отношению к ожиданиям, вызванным заглавием и столь на первый взгляд “романтическим” сюжетом. Требуется смелость, чтобы утверждать, что на самом деле это крайне значимый, *горько-игривый* текст, который полностью соответствует *парадоксальному* изображению человеческих чувств, что было уловлено и оценено лишь ограниченным числом исследователей (в первую очередь, Альфредом Бемом, Михаилом Бахтиным, Рене Жираром, Луисом Брегером, Гэри Морсоном).

Полифония, парадоксальность, раздвоенность

Двойственная и противоречивая натура Достоевского – константа на протяжении всей его почти сорокалетней литературной карьеры. Его умеренный юношеский интерес к западническим утопическим идеям рано эволюционировал в устойчивый консерватизм славянофильского толка. Всего через несколько месяцев после публикации *Белых ночей* (декабрь 1848 года), из-за посещения умеренно-социалистических кружков, двадцатисемилетний писатель был арестован, и, проведя восемь месяцев в тюрьме в Петербурге, пережил инсценировку смертного приговора, который в последний момент был заменен царем на каторгу в Сибири.²² Пребывание в Сибири в контакте с истинным русским народом, вдали от вестернизированного дворянства столиц, породило в Достоевском всевозрастающую приверженность традициям русского христианства и монархическим ценностям, сделав писателя в последние годы его жизни публичным выразителем славянофильской реакции. Но Достоевский-художник, гений, который воплотил собой «высшую стадию современного романа»,²³ оставался настоящим “революционером”, создателем «полифонии» – диалогической техники, способной во имя свободы персонажа нивелировать всякий дуализм, всякую идеологическую установку или суждение. Многогранный полифонический диалог Достоевского рождался именно в противовес лицемерию и литературному оппортунизму, во имя скрытых “истин”, которые самих персонажей по-

²² Cp. FRANK, *The Seeds of Revolt*, pp. 239 ss.; Joseph FRANK, *Dostoevskij. The Years of Ordeal, 1850-1859* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 49-66.

²³ ЖИРАР, с. 74.

веряют «настолько неистово-противоречивыми» чувствами, «что герой не в силах держать их в узде».²⁴

В концепции «полифонии», введенной Михаилом Бахтиным, подчеркивалась специфическая способность Достоевского-художника восставать против манихейского изображения мира, давая простор хорошему звучанию голосов, в котором каждый герой выражает собственную самостоятельную идентичность. Согласно Бахтину,²⁵ полифония противопоставляется господству «монологического» видения, которое по преимуществу характеризовало творчество исторического «соперника» и современника Достоевского, Льва Толстого.²⁶ Именно плюралистическая сущность творчества Достоевского послужила причиной упомянутого остракизма в советскую эпоху (поскольку никакой тоталитаризм охотно не приемлет плюрализм, парадокс, сомнение). В современном видении, поддерживаемом психоаналитическим подходом, полифония может рассматриваться как «непрерывное диалектическое напряжение между различными и разнонаправленными внутренними дискурсами».²⁷ Стало быть, полифония – это искусство, позволяющее исследовать «подводный мир» бессознательного²⁸ посредством процесса идентификации, который позволяет автору принимать точки зрения всех персонажей. Этот метод «множественной эмпатии» усиливает собственно терапевтическую и автотерапевтическую функцию искусства Достоевского.²⁹

Достоевский исходит из идеи, что каждый из нас «строит себя сам», что наше «Я» представляет собой «артикулированную и многосложную реальность, расщепленную на части, каждая из которых непрерывно вовлечена в напряженное диалектическое противоборство».³⁰ Это противоборство зачастую происходит между «глухими», между лжецами и самозванцами, которые, однако, всегда раскрывают внимательному читателю механизмы обмана и самообмана; это диалог, способный стать жестким, беспощадным признанием, где глубокая экзистенциальная ме-

²⁴ *Ibid.*, с. 72.

²⁵ Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Изд. «Э», 2017), с. 246.

²⁶ *Ibid.*, с. 314-316.

²⁷ Silvano TAGLIAGAMBE, *Il sogno di Dostoevskij. Come la mente emerge dal cervello* (Roma: Raffaello Cortina, 2002), p. 226.

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ Cp. BREGER.

³⁰ TAGLIAGAMBE, pp. 45-46.

ланхолия окрашивается в тона гротеска или, напротив, гротеск соскальзывает в сторону бесстрашной мудрости амбивалентных истин (правоты тех, кто неправ, и неправоты тех, кто прав). Действительно, Достоевский обнаружил глубокий, болезненный и смешной разрыв между влечениями “подполья” и желаниями, навязанными социальной реальностью, разоблачая фальшивую патетику сознания, которое пытается приспособить Я к внешним требованиям. В общем, человеческое сознание предстает как необъятная фикция, как индивидуальный и коллективный “театр”, который смещается от трагедии к карнавалу, от жестокости к милосердию, от эйфории к меланхолии. Никто не показал этого более искусно, чем Достоевский.³¹ На несколько десятилетий предвосхищая грядущие открытия Фрейда, его подрывное художественное творчество обнаруживает легитимность *принципа противоречия*, который сопротивляется всякому “романтическому принуждению” (достаточно вспомнить такие оксюмороны, как «задыхаясь от восторга»). Каждый персонаж, постоянно зависающий над пропастью безумия, депрессии, убийства или самоубийства, отличается, как говорит А. Жид,³² «нерешительностью» и «безответственностью». Подобно Голядкину, протагонисту *Двойника*, каждый объединяет в себе два или более несочетаемых принципа, проявляя жалость к другим и к самому себе, до которых может дойти тот, кто пытается восстать против социального давления, против желаний, заимствованных извне (желаний “других”).

По этим причинам в произведениях Достоевского сюжет всегда разрежен и по сути является лишь второстепенным поводом для того, чтобы «раскрыть истину»;³³ «почти все действие его романов можно свести к разговору, к нервному диалогу, к бредовому монологу», словно речь идет о «снах-произведениях».³⁴ В *Белых ночах* также вместо действия безраздельно властвуют слова, ожидания, предчувствия. На театральной сцене Достоевского немногие действия, вызывающие изменения, производят *coups de théâtre*, которые, однако, завершаются восстановлением *состояния покоя*. Таким образом, у Достоевского никогда не может быть какой-либо романтической развязки, то есть трагического эпилога или счастливого конца.

³¹ Ср. BREGER, p. 8; TAGLIAGAMBE, p. 46.

³² «Больше всего ставили в упрек Достоевскому с точки зрения нашей западной логики, я полагаю, иррациональный, нерешительный и часто почти безответственный характер его персонажей» (Жид, с. 34).

³³ ЖИРАР, с. 286.

³⁴ Альфред БЕМ, *Достоевский* (Ann Arbor: Ardis, 1983), с. 47, 53.

Антиромантический субстрат Белых ночей и тема “медиатора”

“Белые ночи” – выражение, которое по преимуществу принадлежит петербургской реальности (Петербург называют “городом белых ночей”): оно означает период в две-три недели до и после летнего солнцестояния (в районе 20-21 июня), когда солнце почти не заходит и естественное освещение ночью напоминает ранний летний вечер (с завораживающими световыми эффектами). Во время белых ночей никогда полностью не наступает темнота, люди гуляют допоздна, уличная жизнь оживляется. Однако в период написания повести (вторая половина XIX века) тогдашняя столица Российской Империи не была, как сегодня, мегаполисом с населением около пяти миллионов человек, а насчитывала максимум полмиллиона жителей, рассеянных по обширной территории “материки” и островов (притом большинство жителей были крепостными или военными, и потому не могли свободно покидать места обитания). По этой причине, когда главные герои встречаются поздним летним вечером в жилом районе, несмотря на естественное освещение, улицы опустели, и девушка легко могла стать объектом домогательств, как, собственно, с ней и происходит. При всей привычности этого выражения для петербуржцев, “белые ночи” – парадокс. Эта парадоксальность (стоит еще раз это подчеркнуть) как раз и находится в центре театральной сцены Достоевского, где воры честны, идиоты умны, а ночи, безусловно не случайно, “белы”.

Из трех главных героев длинной повести (мечтатель, постоялец и девушка) первые двое остаются “безымянными”, словно принадлежат потенциальному измерению, зависшему между реальностью и воображением. В частности, на границе между действительностью и фантазией вынужден существовать Мечтатель: «Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни, что я такие минуты, как эту, как теперь, считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаньях» (*ЛСС* 2; 108). Таким образом, грезы Мечтателя наяву представляют собой могучую суррогатную реальность, параллельную «жизни». С одной стороны, с клинической точки зрения, «нет жизни в грезах наяву»;³⁵ с другой стороны, Мечтателю сама «жизнь» представляется «ленивой, медленной, вялой». По сравнению с волшебным миром фантазии, реальность предстает в сознании героя как символ неудачи:

³⁵ Erwin STRAUS, *Sull'ossessione. Uno studio clinico e metodologico* (Roma: Fioriti, 2006 [1^o ed. 1948]), p. 83.

В этих углах, милая Настенька, выживается как будто совсем другая жизнь, не похожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридцатом неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное-пресерьезное время. Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого (ПСС 2; 112).

Мечтатель, тем не менее, остается разочарованным собственным самообманом, независимо от его поочередного предпочтения реальности или фантазии: он сам не верит в то счастье, которое приписывает “другим”. “Другие”, впрочем, – это случайные «господа», в ироническом смысле «почтенные», которых он встречает и которые, согласно его нарциссическим проекциям, «сбегают» от него на свои дачи, «оставляя его одного». Мечтатель живет в биполярной вселенной, лишенной единой связки – а значит, по определению, и романтического действия. Его неизбыточное беспокойство, по сути, основано на расколе, *первичном и чуждом фактам*. Овладевая силой слова, он осуществляет фиктивный контроль (говорит «словно по-писаному», «патетически») и насмехается над самим собой как бы в раздвоенном обличии, говоря о себе в третьем лице:

Воображение его снова настроено, возбуждено и вдруг опять новый мир, новая, очаровательная жизнь блеснула перед ним в блестящей своей перспективе. Новый сон – новое счастье! Новый прием утонченного, сладострастного яда! О, что ему в нашей действительной жизни. На его подкупленный взгляд, мы с вами, Настенька, живем так лениво, медленно, вяло; на его взгляд, мы все так недовольны нашею судьбою, так томимся нашею жизнью! Да и вправду, смотрите, в самом деле, как на первый взгляд все между нами холодно, угрюмо, точно сердито... «Бедные!» – думает мой мечтатель. Да и не диво, думает! Посмотрите на эти волшебные призраки, которые так очаровательно, так прихотливо, так безбрежно и широко слагаются перед ним в такой волшебной, одушевленной картине, где на первом плане, первым лицом, уж конечно, он сам, наш мечтатель, своею доброгою особою. Посмотрите, какие разнообразные приключения, какой бесконечный рой Восторженных грез (ПСС 2; 115-116).

Настенька, вопреки видимости, тоже является двойственным персонажем: отчасти, ее поведение носит “истеричный” характер; отчасти, она оппортунистка, а временами даже “садистка”. Семнадцатилетняя девушка является собой намеренно искаженную версию романтической

героини. Мечтатель устанавливает с ней отношения власти, в которых оба, так сказать, “перетягивают одеяло” каждый на себя. Изначально Настенька – жертва, избранная для покорения Мечтателем, который уже с первой встречи воздействует именно на уязвимость «бедняжки». К пассивной и смехотворной роли Настеньку непосредственно подвигает ее собственное имя. Это очень красноречивое уменьшительно-ласкательное имя – из тех, которые в произведениях Достоевского обозначают «девушек-сирот», бедных или брошенных,³⁶ а значит, по сути, лишенных *драматической структуры*.³⁷ В самом деле, благовоспитанная “барышня”, к которой следовало бы обращаться на “вы”, не могла представиться незнакомцу «Настенькой». Ей следовало бы использовать полное имя “Анастасия”/“Настасья” или, по крайней мере, более уважительное уменьшительное имя “Настя”.³⁸ Ласкательная форма “Настенька”, навязчиво повторяемое более 140 раз в тексте («кажется, я никогда не устану называть вас Настенькой» – *ПСС* 2; 112), служит художественным приемом выражения иронии Достоевского, цель которой – *принизить* роль девушки («Настенька! и только?»). Следовательно, это уменьшительно-ласкательное имя подразумевает указание не только на юный возраст и скромное социальное положение героини, но и, метафорически выражаясь, на ее *виктимологию*: незнакомая «брюнетка» была выбрана не потому, что обладала какими-то индивидуальными особенностями, а лишь потому, что плакала одна на улице – то есть потому, что была уязвима. Можно сказать, что на ее месте могла оказаться любая безутешно плачущая девушка – девушка, которой легко *манипулировать*, уже загнанная жизнью в ловушку (нелепо «пришипленная» к бабушкиному подолу).

Мечтатель не только выбирает ее своей мишенью, действуя как “хищник”, но и готов поверить, что сама судьба помогла ему, когда пьяный незнакомец позволяет ему присвоить себе ложную роль «спасителя»: «...конечно, качавшийся господин ни за что не догнал бы ее, если б судьба моя не надоумила его поискать искусственных средств. [...] О незваный го-

³⁶ Моисей С. Альтман, *Достоевский. По вехам имен* (Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1975), с. 13.

³⁷ Персонаж Настасьи Филипповны из *Идиота*, напр., носит то же имя, но имеет совершенно иное смысловое наполнение, нежели Настенька.

³⁸ Героиня знаменитого “манифеста” русского сентиментализма, *Бедной Лизы* (1792) Николая Карамзина, всегда именуется «Лиза» и никогда не «Лизонька» (ср. Н. М. Карамзин, *Бедная Лиза*, in Н. М. Карамзин, *Повести. Избранные произведения в 2 тт.*, т. I (Москва-Ленинград: Художественная литература, 1964)).

сподин! Как я благословлял тебя в эту минуту!» (*ПСС* 2; 106). Без всякой очевидной логики Мечтатель вступает в извращенные отношения, за несколько мгновений превращая себя и незнакомку в “пару”: фактически, в одной фразе он переходит от единственного числа («Я мигом очутился...») к множественному («Но до нас едва долетели слова его»). Девушка инстинктивно чувствует подвох и затем пытается разоблачить истинные намерения своего нового “друга”: она настойчиво вынуждает его сменить тему из страха перед тем, что он не может прямо признать, но в чем на самом деле прекрасно отдает себе отчет:

- Нет, нет, еще прежде, там, на той стороне. Ведь вы хотели же подойти ко мне?
- Там, на той стороне? Но я, право, не знаю, как отвечать; *я боюсь...* (*ПСС* 2; 108; курсив мой – А. С.).

Мечтатель прямо говорит о «средствах» (по сути – уловках) и признается, что «требует» чего-то от Настеньки, и еще до того, как узнать имя девушки («да мне и на ум не пришло» – *ПСС* 2; 111), называет ее «моя незнакомка», «моя девушка» – слова, звучащие в данном контексте особенно нездорово. Мечтатель исподтишка внедряется в ее сокровенную жизнь; он говорит, что «на все готов», «на все согласен», но лжет и знает, что лжет (в нем, по его словам, «зашевелился какой-то враждебный бесенок», и он почувствовал, что «зашел далеко» – *ПСС* 2; 117); читатель об этом осведомлен. Не то, чтобы Мечтатель был влюблена в незнакомку, скорее он одержим ею: он льстит ей («Две минуты, и вы сделали меня навсегда счастливым» – *ПСС* 2; 110), пытается контролировать ее, вызвать жалость («Ну, не разжалобливайте меня больше!» – восклицает Настенька – *ПСС* 2; 119), возбуждать любопытство («Итак, прошу не перебивать меня, Настенька, а слушать покорно и послушно; иначе – я замолчу» – *ПСС* 2; 114). В конечном счете, он вовсе не «страстно влюблен» в Настеньку и не готов (противоречие в терминах) помогать ей «как старший брат».³⁹ Напротив, он вынужден постепенно, с унижением и досадой, принять извращенное поведение девушки, которая, с одной стороны, насмехается над его «любовью», а с другой – подстrekает его:

Я оттого люблю вас, что вы не влюбились в меня. [...] Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду Вас любить поч-

³⁹ Кэнноскэ, с. 63.

ти так, как его... [...] Мы встретим его вместе. Я хочу, чтоб он видел, как мы любим друг друга (*ПСС* 2; 128).

Я вас обоих сравнила. Зачем он – не вы? Зачем он не такой, как вы? Он хуже вас, хоть я и люблю его больше вас (*ПСС* 2; 131).

Настенька быстро обретает власть и начинает использовать обманщика, превращая его в “кавалера-слугу”, который вынужден унижаться, чтобы разыскать ее возлюбленного, и чувствовать себя (что совершенно неправдоподобно) «в полном отчаянии» из-за ее слез, пролитых по сопернику. «Наивная Настенька» требует от друга, чтобы он в нее не влюблялся, хотя и уверена, что это произойдет («я ведь знаю, вы способны вспыхнуть как порох» – *ПСС* 2; 109) и намеренно задействует двусмысленную силу соблазнения («Я начинал сердиться, она вдруг пустилась кокетничать» – *ПСС* 2; 130). Впрочем, Настенька, как и все герои Достоевского, таит в себе зерно вызова и дерзости: она не только нарушила запреты бабушки, но и предложила постояльцу сбежать вместе; она бросает Мечтателю свои «колкости», отдает ему приказы («Молчите и слушайте. Прежде всего, уговор: не перебивать меня...» – *ПСС* 2; 120). Настенька вовсе не так наивна, как кажется, и прямо говорит, что «много знает о том, как люди на свете живут» – (*ПСС* 2; 108).

Мечтатель же, со своей стороны, наслаждается мазохистским упражнением – мириться с тем, что ее счастье зависит от другого: «От этакой любви, Настенька, в *иной* час холодаеет на сердце и становится тяжело на душе. Твоя рука холодная, моя горячая как огонь. Какая слепая ты, Настенька!.. О! как несносен счастливый человек в иную минуту!» (*ПСС* 2; 129).

Иногда бедняга не выдерживает: он высмеивает девушку, с настойчивой словесной избыточностью выказывает вытекающее из этого презрение к самому себе («Я патетически замолчал, кончив мои патетические возгласы» – *ПСС* 2; 117) и временами поддается злобе («[Я] проклял себя за припадок злости» – *ПСС* 2; 130). Он вовсе не готов, как утверждает Кэнносэ, «с особой тайной сладостью» принести себя «в жертву»⁴⁰ в попытке отказаться от любимой девушки в пользу «соперника». Мечтатель разыгрывает роль, притворяется, и делает читателя соучастником этой фикции. Оба протагониста страдают в равной степени, но не могут слить свои ощущения в подлинно эмпатическое чувство. В *Белых ночах* любовь не при чем; напротив, мы наблюдаем феноменальное об-

40 *Ibid.*, с. 65.

личение невозможности эмпатической любви. И хотя слово ‘любовь’/‘любить’ в своих разнообразных формах навязчиво повторяется (более 100 раз), оно, кажется, лишь подчеркивает скрытую за ним пустоту. Слова как будто бы повторяются, чтобы компенсировать неспособность героев к живому ответу на чувства. Оба пытаются облегчить свою внутреннюю нестабильность и меланхолию, признаются друг другу в дружбе и любви, но не делают ничего, кроме как скрывают друг от друга свою человеческую убогость:

Зачем самый лучший человек всегда как будто что-то таит от другого и молчит от него? Зачем прямо, сейчас, не сказать что есть на сердце, коли знаешь, что не на ветер свое слово скажешь? А то всякий так смотрит, как будто он суровее, чем он есть на самом деле, как будто все боятся оскорбить свои чувства, коли очень скоро выкажут их... (ПСС 2; 131).

Стоит повторить: возникает ощущение, будто Достоевский предвидел, что в читателе возобладает романтический предрассудок, и что он забавляется, мучая его своими изощренными двусмысленностями. Впрочем, сам Кэнноскэ признает, что, хотя Мечтатель и привлечен идеалом «любви-дружбы», он, тем не менее, является жертвой «фобии» по отношению к жизни, видя мир «только через призму своей мечты».⁴¹ И эта же искажающая призма показывает, словно под увеличительным стеклом, те самые закоулки человеческой души, которые никто не хотел бы видеть.⁴² Вот почему все взаимодействия между Настенькой и Мечтателем основаны на *пароксизме*, на непрерывном обмене бессмысленными излияниями и на фальсификации чувств.

Тем не менее, существует структурное различие между “истерическим” расстройством Настеньки и психическим состоянием Мечтателя. В то время как она по сути движима социальным оппортунизмом (любой ценой хочет “устроиться” в жизни) и некоторым *принципом реальности* («знаете ли, что это вовсе нехорошо так жить?» – ПСС 2; 118), мир Мечтателя характеризуется почти полным *отсутствием критического отношения к реальности*, то есть логических связей с миром и событиями. Действительно, описание, с которого начинается рассказ – пространный монолог о воображаемых отношениях с неодушевленными предметами («домами») и незнакомцами («господами», которые попадаются ему на

⁴¹ Ibid., с. 66.

⁴² Ibid.

пути), – раскрывает то рефлексивное отчуждение, которое подразумевает в сущности патологическое отношение к окружающему миру и глубинное искажение человеческих отношений. Иными словами, Мечтатель демонстрирует обширный набор симптомов, которые в совокупности определяют начальную стадию одержимости психотического типа:

Вот уж восемь лет, как я живу в Петербурге, и почти ни одного знакомства не умел завести. Но к чему мне знакомства? Мне и без того знаком весь Петербург [...]. Они, конечно, не знают меня, да я-то их знаю. Я коротко их знаю; я почти изучил их физиономии – и любуюсь на них, когда они веселы, и хандрю, когда они затуманяются. [...] Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здравствуйте; как ваше здоровье? И я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж» (*ПСС* 2; 102).

С клинической точки зрения, речь идет о самом настоящем «психотическом дебюте»: Мечтатель не только говорит и действует патологически, но, более того, (вначале) будто совершенно не замечает очевидной странности своего поведения. Как отмечает немецкий психиатр Вольфганг Бланкенбург, «больные ведут себя так, будто не может существовать ничего более очевидного, чем их манера действовать».⁴³ Гипер-интерпретация окружающей реальности, свойственная герою, увязает в меланхолической, нарциссической и обсессивной структуре («потому что коль у меня хоть один стул стоит не так, как вчера стоял, так я сам не свой»). Все, что его окружает, соотносится с ним самим, как в положительном, так и в отрицательном смысле. В нескольких строках он демонстрирует самое что ни на есть бредовое биполярное состояние, которое колеблется от меланхолии (кризис, в который он впадает из-за того, что незнакомцы его «покидают») до эйфории («Я был рад, как еще никогда со мной не случалось. Точно я вдруг очутился в Италии» – *ПСС* 2; 105). Больше всего поражает маниакальная проекция, выявляющая «добродушную» стадию, которой «неизменно сопутствует ощущение, что все происходящее имеет непосредственное отношение к субъекту», то есть неспособность отличить себя от остального мира.⁴⁴ К «почти бредово-

⁴³ Wolfgang BLANKENBURG, *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche* (Roma, Raffaello Cortina, 2018 [1° ed. 1971]), p. 147.

⁴⁴ Marco ALESSANDRINI, “La psicologia ‘gestaltica’ di Conrad”, in Klaus CONRAD, *La schizofrenia incipiente. Un saggio di analisi gestaltica del delirio* (Roma, Fioriti, 2012 [1° ed. 1958]), pp. VII-XXXIX: XXXI, XXXV).

му» настроению⁴⁵ добавляется ощущение, что он «живет, будто погрузившись в странно измененный мир, где все построено как декорация, подготовленная для него с целью его испытать или обмануть, где знакомое становится чужим, а чужое – знакомым».⁴⁶

Мечтателю из *Белых ночей*, особенно в его аномальных отношениях с Настенькой, кажется, идеально подходит описание «патологического меланхолика», данное Людвигом Бинсвангером: «Для меланхолика Другой – это, в первую очередь, тот, кто принимает его настойчивые непрестанные жалобы, пассивный свидетель его самообвинений, страхов и тревог; в лучшем случае, тот, кто дарит утешение и надежду».⁴⁷

Однако здесь возникает различие между реальной патологией и литературным творчеством: реальный меланхоличный пациент, который не умеет любить,⁴⁸ тем не менее, не осознает своей патологии. Напротив, персонаж Достоевского чудесным образом умеет высмеивать самого себя, совершая двойное искупление – в отношении своего индивидуального страдания и в отношении своей неадекватности социальным предписаниям. Достоевскому всегда удается немного посмеяться над всеми (персонажем, читателем, самим собой), но прежде всего он высмеивает иллюзию романтической любви, которая неистовствует в книгах, излюбленных аристократией (которые вызывают в нем не меньшее отвращение, чем, в сущности, и сама аристократия): «Я воротился, шагнул к ней и непременно бы произнес: “Сударыня!” – если б только не знал, что это восклицание уже тысячу раз произносилось во всех русских великосветских романах. Это одно и остановило меня» (*ЛСС* 2; 106).

В итоге, наш Мечтатель вовсе не “романтический” юноша, а является одним из многообразных художественных ликов пограничного состояния между нормой и безумием, между реальной жизнью и миром идей. Его соперник появляется лишь на мгновение, в финальной сцене, но в действительности его тень “нависает” на протяжении всего рассказа; он – “большой отсутствующий”, вокруг которого разворачивается все действие и которого Мечтатель одновременно боится и надеется встретить. Жилец – это своего рода зловещий “мессия”, вездесущий зеркальный призрак, который одновременно *равен* протагонисту и *отделен* от него (он того же возраста, так же беден, имеет схожую работу и тоже сни-

45 CONRAD, pp. 62-65.

46 *Ibid.*, p. 101.

47 Ludwig BINSWANGER, *Melanconia e mania. Studi fenomenologici* (Torino, Bollati Boringhieri, 2015 [1^o ed. 1944]), p. 65.

48 *Ibid.*, p. 79.

мает жилье). Хотя, на первый взгляд, “романтическая победа” достается ему, соперник обнаруживает тревожащие аспекты (Настенька говорит: «Знаете, я как будто всегда боялась его»). И все же, по сути, и в этом случае нет победителя и проигравшего. Мечтатель, подобно протагонисту *Игрока*, “играет на поражение”, чтобы с высоты своего нарциссического, дерзкого самосожаления наблюдать торжество другого и собственное поражение: «романтическая страсть представляет собой нечто в точности обратное тому, чем она хочет казаться: это не предание себя *Другому*, а непримиримая война двух соперничающих тщеславий».⁴⁹

Родство Мечтателя с прототипом Двойника из других рассказов – в частности, с героем *Хозяйки*, написанной в тот же период, а также с самим протагонистом *Двойника* – было точно подмечено Эрнестом Симмонсом.⁵⁰ Мечтатель, пользуясь отсутствием соперника и страданием Настеньки, мог бы заменить его, сам стать *жильцом* (Настенька даже говорит ему «перебраться поскорее» в «комнату», которую ранее снимал ее возлюбленный); он мог бы осуществить мечту стать *Другим*, присвоив себе то, что ему «не принадлежало»:

Но, боже мой, как же мог я это думать? как же мог я быть так слеп, когда уже все взято другим, все не мое; когда, наконец, даже эта самая нежность ее, ее забота, ее любовь... да, любовь ко мне, – была не что иное, как радость о скором свидании с другим, желание навязать и мне свое счастье?.. Когда он не пришел, когда мы прождали напрасно, она же нахмурилась, она же зародела и струсила. Все движения ее, все слова ее уже стали не так легки, игравы и веселы. И, странное дело, – она удвоила ко мне свое внимание, как будто инстинктивно желая на меня излить то, чего сама желала себе, за что сама боялась; если б оно не сбылось. Моя Настенька так оробела, так перепугалась, что, кажется, поняла, наконец, что я люблю ее, и сжалась над моей бедной любовью. Так, когда мы несчастны, мы сильнее чувствуем несчастье других; чувство не разбивается, а сосредоточивается... (ПСС 2; 128).

На протяжении всего рассказа преобладает предчувствие, что финал совсем не будет “счастливым”. Действительно, любовь главного героя к Настеньке – настоящий парадокс, который разоблачает ложность романтических предрассудков: это “маниакальная” любовь, которая, как таковая, «никогда не встречает альтер-эго».⁵¹ Только скрытый юмо-

49 ЖИРАР, с. 140.

50 Ernest J. SIMMONS, *Dostoevsky* (London: Lehmann, 1950), p. 47.

51 Cp. BINSWANGER, p. 79.

ризм может объяснить финал, который в противном случае выглядел бы бессмысленным или нечестным, поскольку, очевидно, один лишь «миг блаженства» никогда не сможет утолить разочарование по-настоящему влюбленного человека:

...Я буду любить Вас почти как его...

Мне стало как-то ужасно грустно в это мгновение; однако же *что-то похолодее на смех зашевелилось в душе моей* (ПСС 2; 128; курсив мой – Л. С.).

Именно творческий процесс осмияния и самоосмияния делает патологическое страдание структурно *смешанным* – а значит, выносимым («Да с вами превесело!» – ПСС 2; 111), трансформируя негативное значение амбивалентного русского слова «смешной» в его позитивное значение («забавный»). Герой Достоевского тем более смешон, чем больше он боится быть таковым; и все же, когда он бесстрашно разоблачает и высмеивает собственный самообман, он вновь обретает абсолютное достоинство в глазах всех (автора, читателя, самого себя): «Отрекаясь от обманчивой божественности гордыни, герой сбрасывает оковы рабства и обретает наконец истину о своем несчастье».⁵²

⁵² ЖИРАР, с. 341.

