

**О связности “полифонических монологов”  
Достоевского: типология, безымянность  
и антономазия смешных подпольных “мечтателей”**

*1. Критико-методологические предпосылки*

*1.1. По поводу антиромантической революции Достоевского-художника*

Как в досоветскую, так и в постсоветскую эпоху среди бесчисленных трудов о Достоевском, опубликованных в России (и не только), преобладали исследования, стремящиеся утвердить его как философа и даже пророка славянофильства (порой православно-националистического толка). Речь идет о работах, авторы которых обращаются «к его произведениям лишь в порядке исключения»: «все увлекаются его “идеями”, забывая о том, что они существуют внутри романа»,<sup>2</sup> путая (исторический) голос автора с голосом то *эксплицитного нарратора*, то фиктивного героя.<sup>3</sup> Таким образом идеологический или религиозный пласт затмевает пласт текстовой.<sup>4</sup> Впрочем, как замечает Рене Жирар, «скверные критики всегда исходят из так называемого “реального” мира, подводя романическое творение под его нормы».<sup>5</sup>

1 Первоначальная версия: Laura SALMON, “Sulla coesione dei ‘monologhi polifonici’ dostoevskiani. Tipologia, anonimato e antonomasia dei ridicoli sognatori del sottosuolo”, in Caterina SARACCO, Rosa RONZITTI (a cura di), *LinalaukaR: lino e porro. Scritti in onore di Rita Caprini* (Arenzano: VirtuosaMente, 2021), pp. 481-497.

2 Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours* (Paris: Seuil, 1978), pp. 135-136.

3 Gabriella IMPOSTI, “Inattendibilità e paradosso del narratore in Memorie del sottosuolo di Dostoevskij”, in Marina CICCARINI, Nicoletta MARCIALIS, Giorgio ZIFFER (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis* (Firenze: FUP, 2014), pp. 227-239.

4 См. Laura SALMON, “L’eversione anti-romantica del Dostoevskij-artista e il substrato perturbante delle Notti Bianche”, in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche* (Milano: Rizzoli, 2019), pp. 177-209. По поводу «нападок на романтический идеал», соответствующих нападениям на «разум», см. Louis BERGER, *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst* (New York-London: New York University Press, 1989), pp. 181-209.

5 Рене ЖИРАР, *Ложь романтизма и правда романа* (Москва: Новое литературное обозрение, 2019), с. 340.

В отличие от идеологических высказываний Достоевского-публициста, в которых отразились его консервативные или реакционные позиции, творчество художника-повествователя глубоко «революционно» в тематическом, нарративном и стилистическом планах: авторский голос расщепляется, предоставляя каждому персонажу свободу выразить *иную* «точку зрения на мир и на себя самого». <sup>6</sup> Ich-Erzählung Достоевского-художника как раз заключается в его способности становиться «писателем без биографии», <sup>7</sup> оставаться «в стороне от создаваемой истории»: <sup>8</sup>

Истинный художник, когда творит, почти не сознает себя. Он не знает в точности, кто он. Ему удастся познать самого себя только через свое произведение, только благодаря своему произведению, только после его создания... <sup>9</sup>

К этой интерпретации приблизились разные ученые (Л. Шестов, В. Шкловский, Э. Карр, М. Холькист, А. Ярмолинский, М. Бахтин), исходящие из позиции, которую Г.-С. Морсон определил как «качественное различие между публицистикой Достоевского и его прозой». <sup>10</sup> Однако главным толкователем произведенной Достоевским революции стал Михаил Бахтин, который аргументированно доказал ее принципиальную чуждость натурализму и идеализму. <sup>11</sup> Технику эмансипации персонажа от автора Бахтин назвал «полифонией»: в своем художественном творчестве Достоевский не только подвергает сомнению собственные ценности,

6 Михаил М. БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Изд. «Э», 2017), с. 280.

7 Альфред Л. БЕМ, *Достоевский* (Ann Arbor: Ardis, 1983), с. 29.

8 BREGER, p. 9.

9 Андре ЖИД, *Достоевский* (Томск: Водолей, 1994), с. 40.

10 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: p. 309. Все русские переводы с иноязычных изданий – работа Дарьи Фарафоновой.

11 Именно поэтому Бахтин в постсоветскую эпоху вызвал неприязнь у тех из русских достоевсковедов, которые, считая великого писателя идеологом православия, сводят его художественное наследие к перечню философско-религиозных идей: см., напр., Ирина А. КИРИЛОВА, *Образ Христа в творчестве Достоевского. Размышления* (Москва: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2011); Игорь И. ЕВЛАМПИЕВ, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского* (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым») (Санкт-Петербург: РХГА, 2012). Некоторый компромисс между двумя позициями можно обнаружить у Т. А. Касаткиной, которая, интересуясь православной стороной восприятия Достоевского, все-таки не отрицает роль диалогичности, ср. напр.: Татьяна А. КАСАТКИНА, *Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского* (Москва: ИМЛИ РАН, 2015).

но «он испытывает их на прочность в горниле романа – наравне с теми ценностями, которые он, как реальная личность, не приемлет. Он никогда не говорит “о герое”, а говорит “с героем”»<sup>12</sup> посредством интернализированных диалогических голосов, превращающих любой кажущийся монолог в *метадиалог*, на который сам автор смотрит взглядом *diversus*, то есть “отделенным” (итальянское слово ‘di-vertito’ означает ‘раз-влеченный’). В самом деле, монологи у Достоевского являются одновременно и полифоническими, и *внутрипсихическими*.<sup>13</sup> они вырастают из противоречивых вопросов и “повешенных”, непоследовательных ответов.

Андре Жид писал:

Я не знаю писателя, у которого было бы столько противоречий 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.<sup>14</sup>

Разорвав связь с каким бы то ни было романтическим наследием, Достоевский-художник утверждает примат внутреннего слова над внешними событиями: «все, что мы видим и знаем, помимо его слова, не существенно и поглощается словом».<sup>15</sup> Сюжет более не строится вокруг (хлипкой) фабулы,<sup>16</sup> а удерживается стремительным словесным потоком, который не описывает события, но *предвосхищает* их: подлинные “действующие лица” – это ожидания, предчувствия, сны, фантазии, но они являют себя при тотальной невозможности “решений”, предполагаемых романтическими клише. Лучшим интерпретатором атаки Достоевского на «романтическую ложь», то есть на фальшь и унылость буржуазного порядка, был именно Жирар: эта ложь раскрывается в финале, который свидетельствует о единственной возможной истине – экзистенциальном несчастье мечтателя,<sup>17</sup> того, кто разоблачает романтическую фикцию, становясь в глазах окружающих «смешным».

В монологах Достоевского *паралогические* схемы рефлексии обретают свою извращенную, но внутренне логичную структуру: послание каждо-

12 Vittorio STRADA, *Le veglie della ragione* (Torino: Einaudi, 1986), p. 58; БАХТИН, с. 304.

13 Cfr. SALMON, “L’eversione antiromantica”, pp. 192-206.

14 ЖИД, с. 40-41.

15 БАХТИН, с. 289.

16 См. Розанна ДЖАКУИНТА, “«У нас мечтатели и подлецы». О «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского”, *Русская литература*, № 3, 2002, с. 3-18: с. 7.

17 ЖИРАР, с. 294.

го персонажа парадоксально,<sup>18</sup> поскольку оно приостанавливает “принцип непротиворечия”, распространяя, как утверждает Габриэлла Импости, «“трещины”, в которые “имплицитный автор” сеет сомнение».<sup>19</sup> Не случайно человек из подполья определяется «эксплицитным автором» (который “придуман” автором имплицитным) как «парадоксалист» (ПСС 5; 179), «жаждущий провокации».<sup>20</sup> «Карнавализованный» мир Достоевского, таким образом, являет собой не “мир наизнанку”, а перевертывание установленного бинарного порядка. У Достоевского “свержению” подвергается все – и короли, и шуты.<sup>21</sup>

Вопреки идеологической интерпретации, рассматривающей творчество Достоевского в терминах некоей социально-философской эволюции – от “романтических” юношеских высказываний до зрелой религиозной космогонии – художественные тексты писателя являются зрелыми изначально, поскольку они прочно опираются на принципы полифонии. Их художественная целостность, свободная от идеологических примесей, становится особенно очевидной в монологах, выстроенных по модели *Ich-Erzählung* (повествование от первого лица). Так, *Записки из подполья* и *Кроткая*, которые разделяют двенадцать лет, завершаются словами:

Мы мертворожденные. Да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим (ПСС 5; 179).

Люди на земле одни – вот беда! [...] Все мертво, и всюду мертвецы (ПСС 24; 3).

Антигерой Достоевского является беспощадным “обличителем” великого разрыва, отделяющего буржуазное общество – романтическое, невротическое, всеведущее и несчастное – от психической реальности, погруженной в мир мечты, бреда, «книг»: подпольный человек мечтает о том, что как-нибудь станет возможным «рождаться от идеи» (ПСС

18 См. Gary Saul MORSON, “Paradoxical Dostoevsky”, *The Slavic and East European Journal*, 43, № 3, 1999, pp. 471-494; Laura SALMON, “Dostoevskij e L’idiota: I principi del paradosso”, in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *L’idiota* (Milano: Rizzoli, 2013), pp. 677-766; IMPOSTI, “Inattendibilità e paradosso...”; Александр Ю. Суконик, *Достоевский и его парадоксы* (Москва: Языки славянских культур, 2015).

19 IMPOSTI, p. 230.

20 ДЖАКУИНТА, с. 4.

21 Посредством концепции «карнализации» Бахтин показал, что Достоевский не столько видел сакральное в профанном, сколько был склонен усматривать профанное в сакральном (о чем свидетельствует гуманизированное изображение религиозных фигур в его произведениях, включая самого Христа; см. SALMON, “Dostoevskij e L’idiota”, pp. 720-740).

5; 179). Эта социопсихологическая апория объективно волновала самого автора. В письме брату Михаилу от 1847 года Достоевский пишет:

Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое представляет нам общество. *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 колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни (ПСС 28; 137-138; курсив в тексте).

В эстетическом же воплощении «страх перед живой жизнью» подвергается стилизации, превращаясь в «гипертрофированное сознание» (ПСС 5; 102-104), но также и в неудержимое наслаждение. Объектом онтологического страха, рождающегося из глубоко укорененного чувства вины, оказывается не трагедия, а осмеяние. Антигерой Достоевского боится быть осмеянным и защищается нападением: он осмеивает всех и вся (включая самого себя). Его едкие нападки направлены как на человеческую скорбь, так и на ее жалкую патетическую маску. Мечтатели, убийцы, двойники, подлецы хотели бы стать наполеонами, но чем больше они усердствуют, тем более укореняются в своей ипостаси смешных и жалких мечтателей («Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» – ПСС 6; 318):

Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде (ПСС 25; 104).

Именно исполненное самоиронии разоблачение собственного падения делает из антигероя Достоевского «завершение современного романа, его высшую стадию».<sup>22</sup>

## 1.2. Постулаты и цели

На основе данных предпосылок выдвигаются следующие постулаты:

- 1) Любой повествовательный текст должен рассматриваться как творческий акт, а не как трактат, биография, философское или идеологическое высказывание;

<sup>22</sup> ЖИРАР, с. 74.

- 2) Достоевский, согласно аргументированной и убедительной теории Бахтина, является “прототипом” полифонии, то есть автором, который первым по определению сделал полифонию формальной, структурной и стилистической «доминантой» всех произведений своего творческого вымысла;<sup>23</sup>
- 3) Парадоксальное построение повествования реализуется на тематическом и языковом уровнях посредством следующих техник: а) неразрешенность (главным образом, приостановка, обусловленность и контрфактуальность); б) пароксизм и внезапное прерывание (события и мысли “обрушиваются” в повествование в своей неизменной “прерывности”);<sup>24</sup> с) насмешка и самоосмеяние («юмористическое клеймо»<sup>25</sup>).

В соответствии с постулатами выдвигаются следующие гипотезы:

- 1) Среди художественных изобретений Достоевского особенно значимы так называемые “полифонические монологи” (оксюморон не случаен), где один голос ведет диалог с внешними инстанциями, “спроецированными вовнутрь”;
- 2) Полифонический монолог кажется на первый взгляд гибридом (в разных пропорциях) исповеди, декламации, инвективы или проповеди,<sup>26</sup> но прежде всего это – “гипертрофированное” и нарциссическое рассуждение, которое разворачивается на “лиминальной” территории между бессознательным и сознанием,<sup>27</sup> где субъект утверждает, отрицает, замолкает и лжет (при этом зная, что лжет);<sup>28</sup>
- 3) В полифоническом монологе преобладание одного “анонимного” голоса придает безымянному герою универсальный статус “типа”, иными словами (очередной парадокс) – персонифицированной “ан-

23 По поводу концепции текстуальной “доминанты” см. Роман ЯКОБСОН, “Доминанта”, in Роман ЯКОБСОН, *Язык и бессознательное* (Москва: Гнозис, 1996), с. 119-126.

24 Ivan VERČ, *Vdrug. L'improvviso in Dostoevskij* (Trieste: Editoriale Stampa Triestina, 1997); Валерий А. ПОДРОГА, *Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского* (Москва: Панглосс, 2019), с. 315-381.

25 MORSON, “Paradoxical Dostoevsky”, p. 471.

26 Ср. ДЖАКУИНТА, с. 7.

27 См., среди прочего, БЕМ, *Достоевский*; Альфред Л. БЕМ (под ред.), *О Достоевском. Сб. статей* (Москва: Русский путь, 2007); BREGER.

28 ДЖАКУИНТА (с. 11) отмечает, что «герой сам не верит себе или, точнее, не верит собственным словам; он постоянно видит в них двойной смысл, двойное намерение [...]. Герой не совсем уверен, врет ли он или нет; он лишь “чувствует” и “подозревает”».

тономазии" (мечтателя, человека из подполья, смешного человека, подлеца).

В итоге выдвигается гипотеза о том, что протагонисты четырех самых знаменитых полифонических монологов Достоевского – *Белые ночи* (1848), *Записки из подполья* (1864), *Кроткая* (1876), *Сон смешного человека* (1877) – объединены внутренней связью, проходящей через тридцатилетие их "явления" на свет (от первых опытов до "карамазовского" периода). Именно Ich-Erzählung наносит беспрецедентно сокрушительный удар по романтическим аксиомам, разоблачая ложность романтического сострадания.<sup>29</sup> Рассказчик *Белых ночей* еще далек от «безумного антигероя» *Записок из подполья*,<sup>30</sup> он им является с самого начала: он лишь эволюционирует, и в некотором извращенном смысле – "совершенствуется".

## 2. Полифонические монологи: точки схождения

### 2.1. Диегетическая структура

Полифонический монолог у Достоевского – это поток парадоксальных и театрализованных внутриспсихических выплесков: его герой по сути своей – гистрион. Речь идет о демонстративно лиминальном дискурсе, в котором резко понижен цензурный порог "я" – нарушаются или гротескно пародируются нормы, лежащие в основе идеализированной буржуазной логики (юридической, моральной, религиозной), – то есть *порядок* и *приличие*. Парадокс повсеместно используется и в романах, но он, главным образом, – подлинный "связующий агент" четырех полифонических монологов, благодаря общей присущей им «психологической интроспекции и повествовательной ретроспекции».<sup>31</sup> Интертекстуальная согласованность этих четырех произведений особенно отчетливо проявляется в ономастических решениях, которые на уровне повествова-

29 *Белые ночи* могут показаться диалогом, а не монологом; но при внимательном анализе структуру рассказа с самого зачина можно определить как Ich-Erzählung, где герой (не имплицитный автор) на свой лад отбирает, воспроизводит и комментирует все слова Настеньки.

30 Geir KJETSAA, *Fyodor Dostoevsky. A writer's life* (New York: Fawcett Colombin, 1987), pp. 168-169.

31 Lucjan SUCHANEK, "Молча говорить – повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая»", *Dostoevsky Studies*, vol. 6, 1985, pp. 125-142: 128.

ния получают статус «особых примет» главного героя и жертвы-антагониста:<sup>32</sup> во всех четырех текстах присутствует жертва женского пола, чья функция – быть объектом ухаживаний, последующего обмана и угнетений со стороны героя (соответственно, Настенька, Лиза, «кроткая» и «девочка»).

Протагонист всегда остается безымянным, тогда как женский персонаж либо носит “распространенное” имя – стереотипное и обезличенное (Настенька и Лиза – в *Белых ночах* и *Записках из подполья*), либо также остается безымянным (*Кроткая*, *Сон смешного человека*).

Нарратор в Ich-Erzählung полифонических монологов, как блестяще показал Тодоров (в отношении *Записок из подполья*), – это «раздвоенное “я”» по определению, интра-диалогическое: «всякое наименование говорящего учреждает новый контекст высказывания, в котором говорит уже другое “я”, еще не названное».<sup>33</sup> Монолог обращен к предполагаемым или явным собеседникам/слушателям/читателям. Таким образом, можно выделить следующие типологии:

- а) эксплицитный читатель, внешний по отношению к повествовательному контексту:

Это тоже молодой вопрос, *любезный читатель*, очень молодой, но пошли его вам господь чаще на душу!.. Говоря о капризных и разных сердитых господях, я не мог не припомнить и своего благонравного поведения во весь этот день. [...] Оно, конечно, всякий вправе спросить: кто ж эти все? (*ПСС* 2; 102 – курсив мой – Л. С.).

- б) обобщенный адресат – «вы», которое часто сопровождается суффиксом «-с» («сударь») или словом «господа», притом оба используются преимущественно в саркастическом ключе:

Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью (*ПСС* 5; 99).

Также адресатом может быть и своего рода “судья”, как в случае с «подлым» вдовцом кроткой (*ПСС* 24; 6).

<sup>32</sup> Todorov, p. 135.

<sup>33</sup> *Ibid.*



- с) женщина-антагонистка, которая внимает и получает выговор, если осмеливается прервать героя:

Теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь. Итак, прошу не перебивать меня, Настенька, а слушать покорно и послушно; иначе – я замолчу (ПСС 2; 114; курсив мой – Л. С.).

Но довольно; не хочу я больше писать «из Подполья» [...]. Впрочем, здесь еще не кончаются записки этого «парадоксалиста». Он не выдержал и продолжал далее (ПСС 5; 179).

- d) *другие*: герой обращается не к одному собеседнику, а к «ним»:

Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину! Но *они* этого не поймут. Нет, не поймут (ПСС 25; 104; курсив мой – Л. С.).

- e) монолог ведется с самим собой или с “невидимым слушателем”, который подталкивает героя раскрыть свою “истину” в модусе метанаррации. Именно это происходит в случае с *Кроткой*, как сообщает эксплицитный автор (который не совпадает ни с реальным, ни с имплицитным автором):

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. [...] Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. [...] Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности (ПСС 24; 5-6; курсив в тексте).

## 2.2. Функциональная и метатекстуальная последовательность

Отправной точкой каждого из четырех полифонических монологов является взрывное событие-предлог, некая встреча, которая запускает неудержимый словесный поток. Хронотоп один: Петербург, современный как произведению, так и реальному автору («самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» – ПСС 5; 101). Повествовательная динамика создается не *событием*, а *комментарием*. Дискурс стремится подорвать логику “первого уровня”: «Человек из Подполья показывает, насколько малая часть человеческих действий мотивирована разумом».<sup>34</sup> Все оказывается *контринтуитивным*: «От этакой любви... холодеет на сердце и становится тяжело на душе»; «я оттого люблю вас, что вы не влюбились в меня» (ПСС 2; 129, 128); «я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно» (ПСС 5; 151); «...и на ней затем и женился, чтобы ее за то мучить» (ПСС 24; 30).

Романтизм противопоставляет “разуму” миф, исконные верования, тогда как антигерой Достоевского отстаивает право на «дважды два пять». Таким образом, антиромантизм Достоевского – это вовсе не гимн разуму, а доведение до предела апории между тиранией внешней природы («дважды два четыре») и психической истиной, в рамках которой «счеты не сходятся». Арифметика – дерзкий закон, и никчемный мечтатель мог бы принять его, лишь коверкая самого себя (ПСС 5; 117):

Да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? [...] Ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти. По крайней мере человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. [...] Дважды два четыре – ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертном, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещьца (ПСС 5; 105, 119).

Независимо от “явной интенции” авторского замысла, полифонический монолог несет в себе три метатекстуальные функции:

34 BERGER, p. 197.

1. Как только рушится центральность фабулы, слово приобретает двойственную и парадоксальную функцию – как «саморазрушительную» (чтобы унять «чувство вины»);<sup>35</sup> так и психотерапевтическую («это уж не литература, а исправительное наказание»);<sup>36</sup> (ПСС 5; 105, 178); наблюдается все большее смещение установок реального автора и персонажа;
2. Пародируется современная сентиментальная литература (ПСС 5; 158),<sup>37</sup> в том числе в подзаголовках, которые, кажется, "присваиваются" произведениям не в "буквальном", а в провокационно-парадоксальном смысле («романтический роман» или «фантастический рассказ»). Сам автор пишет в *Кроткой*: «Я озаглавил его "фантастическим", тогда как считаю его сам в высшей степени реальным» (ПСС 24; 5);
3. Выявляется сходство, объединяющее протагонистов четырех монологов: они оказываются сплоченными голосами паралогического предельного мышления, которое "подрывает" социальную логику.

В плане "финала" полифонические монологи также согласно ведут к некоему "не-эпilogу", то есть возвращают к исходному статус-кво: герой, изгнанный из "настоящей жизни", вновь предается мечтам, меланхолии (как Мышкин в *Идиоте* возвращается к своему прежнему безумию). Вся затраченная энергия ни к чему не ведет, потому что стержень повествования – не "решение", а внутренний конфликт без выхода: «Слoва, вполне чуждого внутренних борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает».<sup>38</sup> Неважно, приводит ли повествование к «когнитивному сдвигу» (раскрытию "истины"): так или иначе, мечтатель продолжает мечтать, смешной человек – подвергаться насмешкам (возможно, потому что он – мечтатель, которому привиделся «сон [...], бред, галлюцинация» – ПСС 25; 118) человек из подполья "отравляется" рассудочными абстракциями...<sup>39</sup>

Наконец, как говорилось выше, все четыре персонажа разделяют одну и ту же анонимную типологию: каждый из них является всего лишь «типом», (ПСС 2; 111) своего рода антономазией, обозначающей "расщепленную" индивидуальность.

35 БЕМ, *Достоевский*, с. 142-144.

36 Психотерапевтическому значению творчества Достоевского посвящена монография Брегера: см. BREGER.

37 SALMON, "L'eversione anti-romantica"..., pp. 188-206.

38 БАХТИН, с. 580.

39 Частое использование повторений, характерное для монологов Достоевского, в психиатрии определяется как «вербальная интоксикация» (TODOROV, p. 83).

### 3. Полифонические монологи: ономастические сближения

#### 3.1. О роли имен собственных в повествовании Достоевского

Читатель всегда ожидает деталей, характеризующих персонажа как индивида: пол, возраст, род занятий, взгляды, вкусы и – в первую очередь – Имя. Имя собственное настолько значимо, что оно часто выносится в название произведения (*Анна Каренина*); оно действует как интертекстуальная отсылка (“вертеризм”), указывает на литературный штамп (“оссиановский”) или на экзистенциальную установку (“обломовщина”).<sup>40</sup> Именно имя придает персонажу индивидуальность, определяет его социальное положение, наделяет его, так сказать, “онтологическим достоинством”: это особая помета, признак цельного “я”.

В произведениях Достоевского ономастика многослойна и многозначна, она проявляется на уровне этимологическом, семантическом, семиотическом, повествовательном, интертекстуальном, социо-историческом. Среди наиболее развернутых исследований по ономастике следует упомянуть труды М. С. Альмана<sup>41</sup> и С. А. Скуридиной,<sup>42</sup> а также заметки по ономастике из *Словаря персонажей произведений Достоевского* Н. Кэнноскэ.<sup>43</sup> Авторы многочисленных статей и тематических исследований единодушно утверждают, что существует связь между этимологией имен собственных и метафорической функцией соответствующих персонажей. Например, Настасья Филипповна из *Идиота* – по фамилии Барашкова (от слова ‘барашек’, жертвенный агнец) – обречена на «заклание» рукой Рогожина, чье имя – Парфен – отсылает к идее целомудрия, а фамилия – как бы в подтверждение его парадоксальной природы – несет в себе демоническую окраску (‘рога’, ‘рогожа’). Князя Мышкина (от слова ‘мышка’) зовут Лев Николаевич (явная

40 См. Laura SALMON, “Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei ‘marchionimi’ letterari”, *Il nome nel testo*, 9, 2007, pp. 93-105.

41 Моисей С. АЛЬТМАН, *Достоевский. По векам имен* (Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1975).

42 Светлана А. СКУРИДИНА, *Поэтика имени у Ф. М. Достоевского (на материале романов «Подросток» и «Братья Карамазовы»)* (Воронеж: Воронежский гос. университет, 2007). В этой работе представлен диахронико-тематический обзор основных исследований по ономастике в творчестве Достоевского (с. 10-20).

43 Накамура КЭННОСКЭ, *Словарь персонажей произведений Достоевского* (Санкт-Петербург: Гиперион, 2011). Некоторые сведения, приводимые автором, соответствуют информации, представленной в *Словаре антропонимов в произведениях Достоевского* под ред. А. Л. БЕМА (Прага, 1933), т. 2, с. 1-89.

отсылка к Л. Н. Толстому, главному сопернику Достоевского): таким образом, протагонист *Идиота* – Лев (сила) Мышкин (малость) – выбор не лишенный элемента амбивалентной пародии на Льва Толстого. Родион Романович Раскольников, главный герой *Преступления и наказания*, "объединяет" в себе Грецию (имя), Рим (отчество) и их раскол (фамилия), который, в свою очередь, становится метафорой раскола психического.

В плане исследования различных уровней значения и/или коннотаций вымышленных имен у Достоевского (включая и размышления самих героев о своих или чужих именах)<sup>44</sup> остаются мало изученными несколько категорий имен. К их числу, как ни парадоксально, относится категория *анонимов*. В статье "Безымянные персонажи Достоевского"<sup>45</sup> В. А. Викторovich рассматривает лишь второстепенных персонажей, "массовку", обходя при этом вниманием протагонистов знаменитых монологов, как и главного безымянного героя Достоевского – «пленника» Великого инквизитора.<sup>46</sup> Викторovich изначально отождествляет анонимность со «второстепенными персонажами» и заключает, что, хотя они и занимают «композиционную периферию», автору они необходимы так же, как и все другие персонажи.<sup>47</sup> Однако ничего не говорится о великих "безымянных" персонажах Достоевского. Между тем, если ономастика единодушно признается важнейшим инструментом интерпретации творчества Достоевского, – тот факт, что в ряде его знаменитых и тщательно изученных текстов действуют безымянные главные герои, не может быть случайным, особенно учитывая, что:

- а) это служит макроскопической красной нитью между четырьмя героями-рассказчиками знаменитых монологов, и
- б) это зеркально соотносится с ономастическим статусом антагониста.

### 3.2. От анонимности к антономазии: типология героя

Герои монологов не нуждаются в Имени, поскольку они представляют собой не индивидов, а *типы* – парадоксальные безымянные *прототипы*. Эту особенность прямо формулирует первый (в хронологическом по-

44 См. Скуридина, с. 10.

45 Владимир А. Викторovich, "Безымянные герои Достоевского", *Литературная учеба*, 1, 1982, с. 230-234.

46 Laura SALMON, "Il significato del 'nome non detto' del 'Prigioniero' nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano", *Il nome nel testo*, 17, 2015, pp. 369-386.

47 Викторovich, с. 230, 233.

рядке) из четырех героев – «мечтатель», называющий себя «существом среднего рода»:

Извольте, я – тип [...]. Тип? тип – это оригинал, это такой смешной человек! – отвечал я, сам расхохотавшись вслед за ее детским смехом. – Это такой характер. Слушайте: знаете вы, что такое мечтатель? (ПСС 2; 111).

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 (ПСС 2; 108).

Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка (ПСС 2; 112).

Прямое указание на то, что мечтатель «прячется от дневного света», выявляет первый признак его родства с человеком из подполья (появившимся восемнадцатью годами позже): вопреки мнению некоторых биографов,<sup>48</sup> он – его близкий родственник. В то время как молодой мечтатель все еще делает вид, будто смирился (хотя это и не так – его скрытая озлобленность очевидна), более зрелый «парадоксалист» (ему сорок лет, как и мужу «кроткой») разыгрывает из себя «антигероя», озлобленного и питающего отвращение к жизни:

...в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя, а главное, все это произведет пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей «живой жизни» какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее. Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше (ПСС 5; 178).

Впрочем, на его родство с героем *Кроткой* указывали многие исследователи: после «падения» по службе (ухода из полка) «герой *Кроткой*

48 См. КJETSAА, pp. 168-169.

начинает свое существование "человека из подполья"». <sup>49</sup> Другая черта, общая для всех анонимных героев, как заметила Джакуинта, <sup>50</sup> – это их абсолютная «книжность», они – «человеческие карикатуры», живущие на грани между реальностью и литературой (в значении "искусственности"): в *Белых ночах* Настенька подшучивает над героем за то, что он говорит, «точно книгу читает» (это сравнение звучит в повести несколько раз): «Послушайте: вы прекрасно рассказываете, но нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно? А то вы говорите, точно книгу читаете» (ПСС 2; 113).

Таким образом, выдвигается тезис: анонимность четырех героев создает эффект парадокса – наложения анонимности на антономазию, превращающего четырех героев в разные голоса одной и той же "типовой" сущности: «человек из подполья» – это ровная, последовательная эволюция «мечтателя» (*Белые ночи*), а также зеркальный двойник «подлеца» (*Кроткая*) и «смешного человека» (*Сон смешного человека*).

### 3.3. «В женщинах нет оригинальности, это – аксиома»<sup>51</sup>

Как было сказано выше, всех четырех антигероев объединяет одна и та же антагонистка (она могла быть кем угодно, она нужна как "предлог"): фигура инфантильной женщины (в случае «смешного человека» это буквально «девочка»), покорной, уязвимой, нуждающейся в поддержке. Зеркальность (и двойничество) между героем и антагонисткой подчеркивается "прототипичностью" самих антагонисток: они тоже являются «типом» – не индивидуальными личностями, а либо лишенными имени, либо носящими имя-клише образами. Имя 'Настенька' в *Белых ночах* повторяется с навязчивой частотой (более 140 раз) героем («мне кажется, я никогда не устану называть вас Настенькой»), что усиливает ощущение "деонимизации" имени, которое тогда (как, впрочем, и теперь) было особенно распространено. Кроме того, именно такая уменьшительно-ласкательная форма на *-енька* (а не более нейтральное "Настя") у Достоевского, как правило, обозначает «девушек-сирот»<sup>52</sup> (каковой была «кроткая» и, вероятно, «девочка»). Сугубо парадоксальным оказывается сочетание фамильярной формы имени "Настенька" с обращением на «вы» (вместо положенно-

<sup>49</sup> СУХАНЕК, с. 128.

<sup>50</sup> ДЖАКУИНТА, с. 13-14.

<sup>51</sup> ПСС 24; 15.

<sup>52</sup> АЛЬТМАН, с. 13.

го по этикету полного имени, хоть и без отчества – Анастасия или Настасья): оно еще больше принижает статус героини («Настенька! И только?»). В общем, уменьшительно-ласкательная форма превращает случайную «брюнеточку» в девушку из низшего сословия, на месте которой могла быть *любая* – девушка-предлог, которой можно манипулировать.

Совершенно аналогичен случай Лизы, проститутки (из Риги) в *Записках из подполья*. У Достоевского довольно много Елизавет, но уменьшительное “Лиза” объединяет особую группу девушек – обездоленных, приехавших в большой город из провинции.<sup>53</sup> Но главное – имя “Лиза” стало символом русского сентиментализма: оно соотносит с образом бедной девушки, покончившей с собой (повесть Н. М. Карамзина *Бедная Лиза*).<sup>54</sup> Что касается безымянной и “автономастической” “кроткой”, также покончившей с собой, муж называет ее не по имени, а просто «она».

Эти женские персонажи ощущают себя безнадежно неполноценными, они – обездоленные, наивные, инфантильные, идеальные жертвы для мучительств со стороны героя – образованного, умного, эгоцентричного и манипулятивного. Он не способен любить, потому что отождествляет любовь с тиранией. Даже если девушка временами испытывает к нему досаду, она все равно остается беспомощным и уязвленным “объектом”, прихотью нарцисса: ее личность не несет в себе никакой ценности, все пространство захвачено личностью протагониста.

Даже бедная «девочка» из *Сна смешного человека*, которую третирует герой, решившийся на самоубийство, укладывается в ту же схему: она – «отчаявшееся» существо, подвергающееся жестокости протагониста, который из этой жестокости черпает чувство вины, отвлекающее его от самоубийства. Девочка, претерпев страдание, парадоксальным образом спасает его. Смешной человек питается чужим несчастьем, как и мечтатель, который мечтал лишь о том, чтобы Настеньку бросили. Женщина у Достоевского – никогда не объект желания,<sup>55</sup> а объект манипуляции, выполняющий роль козла отпущения: герой делает из нее мишень для насмешек, которые сам получает от мира и от самого себя (человек из подполья дважды повторяет, что он «сам себя дразнит»).

53 *Ibid.*, с. 176-178.

54 Ср.: Владимир Н. Топоров, «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет (Москва: РГГУ, 1995).

55 ЖИГАР, с. 194.



4. Синтез: наибольший общий знаменатель  
в полифонических монологах

В сущности, четыре протагониста полифонических монологов являются отражениями одного и того же голоса – безымянного и театрализованного, выдержанного в стилистических моделях парадокса и несоответствия. Рассказчик от первого лица определяется не по собственному имени, а по типологии, которая возводится до уровня антономазии. Вместе с тем антагонистка (та, которая запускает *gênerie*, манипуляцию, ярость и чувство вины героя) либо лишена имени, либо носит "обычное", стереотипное имя-клише. Женская фигура-предлог никогда не становится настоящим собеседником, не участвует в равноправном диалоге, она просто пассивно терпит и умоляет. Этот элемент тоже парадоксален: диалог у Достоевского – исключительно внутриспсихический, он не бывает интерперсональным.<sup>56</sup>

Хотя в каждом из протагонистов полифонических монологов и преобладает определенная *типология*, все четверо являются мечтателями, неудачниками, озлобленными затворниками и мучителями, но в первую очередь все они – "смешные". Не случайно последний из них, выступающий финальной антономазией, которая объединяет все остальные, и есть "смешной человек". Смехотворность как раз являет собой синтез разных антономазий, потому что она есть одновременно причина и следствие самой себя: патологически боясь быть смешным, "смешной человек" становится более смешным. Из всех антономастических *типологий* именно смехотворность является наибольшим общим знаменателем монологов, который "знаменует" собой антигероя:

Ну вот, Настенька, слушайте-ка, какая тут выходит *смешная* история (*ПСС* 2; 112).

Зачем *этот смешной господин*, когда его приходит навестить кто-нибудь из его редких знакомых (а кончает он тем, что знакомые у него все переводятся), зачем этот смешной человек встречает его, так сконфузившись, так изменившись в лице и в таком замешательстве, как будто он только что сделал в своих четырех стенах преступление (*ПСС* 2; 112).

До болезни тоже *боялся я быть смешным* и потому рабски обожал рутину во всем, что касалось наружного; с любовью вдавался в общую колею и всей душою пугался в себе всякой эксцентричности (ПСС 5; 125).

...потому что я мерзавец, потому что я самый гадкий, *самый смешной*, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый из всех на земле червяков (ПСС 5; 174).

*Я смешной человек.* Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них *таким же смешным, как и прежде* (ПСС 25; 104).

Правда, меня не любили товарищи за тяжелый характер и, может быть, за *смешной характер*, хотя часто бывает ведь так, что возвышенное для вас, сокровенное и чтимое вами в то же время смешит почему-то толпу ваших товарищей (ПСС 24; 23).

Вот обида! Пять минут, всего, всего только пять минут опоздал! [...] Знаю, знаю, не подсказывайте: *вам смешно*, что я жалуюсь на случай и на пять минут? (ПСС 24; 34; во всех семи цитатах курсив мой – Л. С.).

Осмеяние наносит романтизму роковой удар: смешное по определению предотвращает развитие трагического. Поэтому и по сей день Достоевский дезориентирует читателей: чем больше торжествует искусственная логика арифметики, тем чаще мятежные мечтатели становятся смешными изгоями. Дело в том, что сами насмешники не жалуют смешное, которое в любом случае есть протест против приличия и серьезности, сакрализованных современным миром. Смешной человек – антономазия неудачника, который от искусственной реальности парадоксальным образом убегает в искусство фантазии.