

Лаура САЛЬМОН
Università di Genova

**О СВЯЗНОСТИ “ПОЛИФОНИЧЕСКИХ МОНОЛОГОВ”
ДОСТОЕВСКОГО: ТИПОЛОГИЯ, БЕЗЫМЯННОСТЬ
И АНТОНОМАЗИЯ СМЕШНЫХ ПОДПОЛЬНЫХ “МЕЧТАТЕЛЕЙ”¹**

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»,² путая (исторический) голос автора с голосом то *эксплицитного нарратора*, то фиктивного героя.³ Таким образом идеологический или религиозный пласт затмевает пласт текстовой.⁴ Впрочем, как замечает Рене Жирар, «скверные критики всегда исходят из так называемого “реального” мира, подводя романическое творение под его нормы».⁵

- 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 Fédor DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche* (Milano: Rizzoli, 2019), pp. 177-209. По поводу «нападок на романтический идеал», соответствующих нападкам 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».⁶ Ich-Erzählung Достоевского-художника как раз заключается в его способности становиться «писателем без биографии»,⁷ оставаться «в стороне от создаваемой истории»:⁸

Истинный художник, когда творит, почти 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...⁹

К этой интерпретации приблизились разные ученые (Л. Шестов, В. Шкловский, Э. Карр, М. Холькист, А. Ярмолинский, М. Бахтин), исходившие из позиции, которую Г.-С. Морсон определил как «качественное различие между публицистикой Достоевского и его прозой».¹⁰ Однако главным толкователем произведенной Достоевским революции стал Михаил Бахтин, который аргументированно доказал ее принципиальную чуждость натурализму и идеализму.¹¹ Технику эманципации 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: р. 309. Все русские переводы с иноязычных изданий – работа Дарьи Фарафоновой.

11 Именно поэтому Бахтин в постсоветскую эпоху вызвал неприязнь у тех из русских достоевковедов, которые, считая великого писателя идеологом православия, сводят его художественное наследие к перечню философско-религиозных идей: см., напр., Ирина А. Кириллова, *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”»¹² посредством интернализированных диалогических голосов, превращающих любой кажущийся монолог в *метадиалог*, на который сам автор смотрит взгядом *diversus*, то есть “отделенным” (итальянское слово ‘di-vertito’ означает ‘раз-влеченный’). В самом деле, монологи у Достоевского являются одновременно и полифоническими, и *внутрипсихическими*:¹³ они вырастают из противоречивых вопросов и “подвешенных”, 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 обуздить свои мысли, и мы лишились бы лучшего, что в них есть.¹⁴

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».¹⁵ Сюжет более не строится вокруг (хлипкой) фабулы,¹⁶ а удерживается стремительным словесным потоком, который не описывает события, но *предвосхищает* их: подлинные “действующие лица” – это ожидания, предчувствия, сны, фантазии, но они являются 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 finale, который свидетельствует о единственной возможной истине – экзистенциальном несчастье мечтателя,¹⁷ того, кто разоблачает романтическую фикцию, становясь в глазах окружающих «смешным».

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

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

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 *Кромкая*, 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 мертвое, 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. Сукин, *Достоевский и его парадоксы* (Москва: Языки славянских культур, 2015).

¹⁹ IMPOSTI, p. 230.

²⁰ ДЖАКУИНТА, с. 4.

²¹ Посредством концепции «карнавализации» 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 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 (*ЛСС* 28; 137-138; курсив в тексте).

В эстетическом же воплощении «страх перед живой жизнью» подвергается стилизации, превращаясь в «гипертрофированное сознание» (*ЛСС* 5; 102-104), но также и в неудержимое наслаждение. Объектом онтологического страха, рождающегося из глубоко укорененного чувства вины, оказывается не трагедия, а осмеляние. Антигерой Достоевского боится быть осмелянным 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» – *ЛСС* 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 (*ЛСС* 25; 104).

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

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;

²² 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;²³
- 3) Парадоксальное построение повествования реализуется на тематическом и языковом уровнях посредством следующих техник: а) неразрешенность (главным образом, приостановка, обусловленность и контрафактуальность); б) пароксизм и внезапное прерывание (события и мысли “обрушаиваются” в повествование в своей неизменной “прерывности”);²⁴ в) насмешка и самоосмейание («юмористическое клеймо»²⁵).

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, “спроектированными вовнутрь”;
- 2) Полифонический монолог кажется на первый взгляд гибридом (в разных пропорциях) исповеди, декламации, инвективы или проповеди,²⁶ но прежде всего это – “гипертрофированное” и нарциссическое рассуждение, которое разворачивается на “лиминальной” территории между бессознательным и сознанием,²⁷ где субъект утверждает, отрицает, замолкает и лжет (при этом зная, что лжет);²⁸
- 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. Подорога, *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.²⁹ Рассказчик *Белых ночей* еще далек от «безумного антигероя» *Записок из подполья*,³⁰ 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 внутримысленных 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».³¹ Интертекстуальная согласованность этих четырех произведений особенно отчетливо проявляется в ономастических решениях, которые на уровне повествования

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: Fawcet Colombe, 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:³² во всех четырех текстах присутствует жертва женского пола, чья функция – быть объектом ухаживаний, последующего обмана и угнетений со стороны героя (соответственно, Настенька, Лиза, «кrottкая» 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 (*Кrottкая*, *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».³³ Монолог обращен к предполагаемым или явным собеседникам/слушателям/читателям. Таким образом, можно выделить следующие типологии:

- a) эксплициитный 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 господах, 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.*).

- b) 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 кrottкой (*ПСС* 24; 6).

³² TODOROV, p. 135.

³³ *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 – А. 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).

- д) *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 – А. С.)

- е) 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 противуречит 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 перемежками 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».³⁴ Все оказывается *контринтуитивным*: «От этакой любви... холдеет 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 почemu-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 фертом, 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 вещица (*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»),³⁵ так и психотерапевтическую («это уж не литература, а исправительное наказание»)³⁶ (*ПСС* 5; 105, 178); наблюдается все большее смешение установок реального автора и персонажа;
2. Пародируется современная сентиментальная литература (*ПСС* 5; 158),³⁷ 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-эпилогу”, 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: «Слова, вполне чуждого внутренних борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает».³⁸ 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...³⁹

Наконец, как говорилось выше, все четыре персонажа разделяют одну и ту же анонимную типологию: каждый из них является всего лишь «типов», (*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 (“оссияновский”) или на экзистенциальную установку (“обломовщина”).⁴⁰ 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. Альмана⁴¹ и С. А. Скуридиной,⁴² а также заметки по ономастике из *Словаря персонажей произведений Достоевского* Н. Кэнноскэ.⁴³ Авторы многочисленных статей и тематических исследований единодушно утверждают, что существует связь между этимологией имен собственных и метафорической функцией соответствующих персонажей. Например, Настасья Филипповна из *Идиома* – 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’, ‘рого рожа’). Князя Мышкина (от слова ‘мышька’) 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 вехам 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)⁴⁴ остаются мало изученными несколько категорий имен. К их числу, как ни парадоксально, относится категория *анонимов*. В статье “Безымянные персонажи Достоевского”⁴⁵ В. А. Викторович рассматривает лишь второстепенных персонажей, “массовку”, обходя при этом вниманием протагонистов знаменитых монологов, как и главного безымянного героя Достоевского – «пленника» Великого инквизитора.⁴⁶ Викторович 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.⁴⁷ 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. Викторович, “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 Викторович, 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 частию 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,⁴⁸ 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 «корткой») 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 *Корткой* указывали многие исследователи: после «падения» по службе (ухода из полка) «герой *Корткой*

48 См. Кjetsaa, pp. 168-169.

начинает свое существование “человека из подполья”».⁴⁹ Другая черта, общая для всех анонимных героев, как заметила Джакуинта,⁵⁰ – 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 читаete» (*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 “типовей” 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»⁵¹

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»⁵² (каковой была «кроткая» и, вероятно, «девочка»). Сугубо парадоксальным оказывается сочетание фамильярной формы имени “Настенька” с обращением на «вы» (вместо положенно-

49 SUCHANEK, с. 128.

50 ДЖАКУИНТА, с. 13-14.

51 *ПСС* 24; 15.

52 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.⁵³ Но главное – имя “Лиза” стало символом русского сентиментализма: оно соотносит с образом бедной девушки, покончившей с собой (повесть Н. М. Карамзина *Бедная Лиза*).⁵⁴ Что касается безымянной и “антономастической” “крайней”, 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 мучительства со стороны героя – образованного, умного, эгоцентричного и манипулятивного. Он не способен любить, потому что отождествляет любовь с тирансией. 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,⁵⁵ 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 ЖИРАР, с. 194.

4. Синтез: наибольший общий знаменатель в полифонических монологах

В сущности, четыре protagonista 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 *rêverie*, 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 внутрипсихический, он не бывает интерперсональным.⁵⁶

Хотя в каждом из protagonистов 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 является 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 бы 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 пародоксальным образом убегает в искусство фантазии.