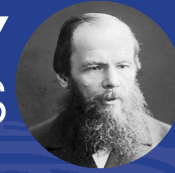




# DOSTOEVSKY STUDIES



THE **JOURNAL** OF THE  
INTERNATIONAL  
DOSTOEVSKY SOCIETY

DOSTOEVSKY STUDIES

Managing Editor

Katalin Kroó – Eötvös Loránd University, Budapest

Assistant Editors

Stefano Aloe – University of Verona

Ljudmil Dimitrov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Editorial Board

Carol Apollonio – Duke University

Satoshi Bamba – Niigata University

Benamí Barros García – Universidad de Granada

Yuri Corrigan – Boston University

Pavel E. Fokin – “Memorial flat of F. M. Dostoevsky”, Moscow

Christoph Garstka – Ruhr-Universität Bochum

Alejandro Ariel González – Sociedad Argentina Dostoievski

Kate Holland – University of Toronto

Sarah Hudspith – University of Leeds

Boris N. Tikhomirov †– Dostoevsky Museum in St Petersburg

Vladimir N. Zakharov – Petrozavodsk State University

Dostoevsky Studies, founded in 1980, is the journal of the International Dostoevsky Society (IDS).

The Journal is published annually by the International Dostoevsky Society & the Department of Foreign Languages and Literatures of the University of Verona.

It is a peer-reviewed Journal. Languages of publication are Russian and English.

Quotes to Dostoevsky’s work in the original are indicated by in-text brackets and reference to the first 30 volume Academic edition: *Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений*, в 30 тт. (Ленинград: Наука, 1972-1990), abbreviated: *ПСС*; or to the 35 volume current Academic edition: *Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений и писем*, в 35 тт. (Санкт-Петербург: Наука, 2013-), abbreviated: *ПССП*.

Copyright Notice:

Authors will retain copyright of their work but give the journal first publishing rights. Articles will be simultaneously licensed by a Creative Common License - Attribution - No Commercial Use that permits other researchers to share the work by indicating the author’s intellectual property and its first publishing in this journal not for commercial use.

Authors can adhere to other license agreements not exclusive to the distribution of the published version of their work (for example: include it in an institutional archive or publish it in a monograph) as long as they indicate that it was first published in this journal.

Authors can disseminate their work (for example in institutional repositories or on their personal website) before and during the submission procedure, as it can lead to advantageous exchanges and citations of the work.

© 2025

Graphic design project & Layout:

Erica Apolloni

Mailing Address	Principal Contact	Support Contact
Department of Foreign Languages and Literatures University of Verona L.ge P.ta Vittoria, 41 37129 Verona - ITALY	<b>Stefano Aloe</b> University of Verona Phone: +398028409 Email: dostoevsky-studies@ateneo.univr.it	<b>Katalin Kroó</b> Email: kroo.katalin@btk.elte.hu

INTERNATIONAL DOSTOEVSKY SOCIETY

FOUNDED 1971

BOARD OF DIRECTORS

Stefano Aloe (Italy) (*President*)

Benamí Barros García (Spain) (*Executive Secretary*)

Jonathan Paine (United Kingdom) (*Treasurer*)

Carol Apollonio (USA)

Katherine Bowers (Canada)

Alejandro Ariel González (Argentina)

Katalin Kroó (Hungary)

Tetsuo Mochizuki (Japan)

Zhou Qichao (China)

Igor Volgin (Russia)

Vladimir Zakharov (Russia)

Honorary Presidents:

Carol Apollonio (USA)

Malcolm Jones (United Kingdom)

Ulrich Schmid (Switzerland)

William Mills Todd III (USA)

Vladimir Zakharov (Russia)

REGIONAL COORDINATORS

*Argentina:* Omar Lobos

*Australia:* Slobodanka Vladiv-Glover

*Brazil:* Fátima Bianchi

*Bulgaria:* Ljudmil Dimitrov

*Canada:* Kate Holland

*China:* Liu Na

*Czech Republic:* Miluša Bubeníková

*Germany:* Maike Schult

*Hungary:* Tünde Szabó

*Italy:* Raffaella Vassena

*Japan:* Go Koshino

*New Zealand:* Irene Zohrab

*Russia:* Pavel Fokin

*Scandinavia:* Cecilia Dilworth

*Spain:* Jordi Morillas

*United Kingdom:* Connor Doak

*USA:* Katya Jordan

*Former Yugoslavia:* Jasmina Vojvodić

**DOSTOEVSKY STUDIES**  
**The Journal of the International Dostoevsky Society**

**New Series**  
**Volume XXVIII, 2025**

**TABLE OF CONTENTS    ❧    СОДЕРЖАНИЕ**

**INTRODUCTORY PAPER    ❧    ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ**

Katalin KROÓ	
<i>“Polyphony” – Plurality, Openness and Synergy in the Study of Fyodor Dostoevsky’s Work .....</i>	<i>7</i>
Каталин КРОО	
<i>“Полифоничность” – плюральность, открытость и синергия в исследовании творчества Ф. М. Достоевского .....</i>	<i>17</i>

**ARTICLES    ❧    СТАТЬИ**

***I – Dostoevsky from the Perspective of Philosophical Discourses ♦***

***Достоевский с перспективы философских дискурсов***

Жорди МОРИЛЬЯС	
<i>Размышления о Достоевском как философе и теологе .....</i>	<i>31</i>
Romilo Aleksandar KNEŽEVIĆ	
<i>Freedom Before Being: Berdyaev, Dostoevsky, and the Ontology of the Ungrund. Reconsidering Divine Antinomy and Uncreated Freedom in Russian Religious Thought.....</i>	<i>49</i>

***II – Polyphony, Dialogism, Synchrony ♦ Полифоничность,  
диалогичность, синхрония***

Ван ЦЗУНХУ	
<i>Мудрость отказа от синтеза: межкультурный диалог между полифоническим романом Ф. М. Достоевского и даосской диалектикой .....</i>	<i>67</i>

Ivan ESAULOV	
<i>Hierarchy and Polyphony as the Divine and the Human in Dostoevsky's World</i> .....	77
Чжоу Цичао	
<i>Энергия "симбиоза" сознания. Заметки к разнонаправленности идей и импульсов Ивана Карамазова</i> .....	89
Каталин КРОО	
<i>О некоторых дальнейших семантических аспектах опыта полноты в поэтике Ф. М. Достоевского</i> .....	99

### **III – Dostoevsky in Contexts of Reading Experience – Life, Literature, and Research ♦ Достоевский в контекстах опыта чтения – жизнь, литература, исследования**

Татьяна КАСАТКИНА	
<i>Книги в романе Идиот</i> .....	121
Павел ФОКИН	
<i>Книга в художественном пространстве произведений Достоевского</i> .....	135
Борис ЛАНИН	
<i>Достоевский в Спорах о Достоевском Фридриха Горенштейна</i> .....	149
Энрике Ф. КЕРО ХЕРВИЛЬЯ, Наталья АРСЕНТЬЕВА	
<i>Феноменология модальной неопределенности в Преступлении и наказании Ф. М. Достоевского: анализ языка и переводческие решения</i> .....	161
Константин БАРИШТ	
<i>Пути и возможности научного освоения творческого наследия Достоевского в XXI веке</i> .....	193
Blaž PODLESNIK	
<i>Достоевский и искусственный интеллект</i> .....	211

### **TRANSLATIONS ♪ ПЕРЕВОДЫ**

Дарья ФАРАФОНОВА	
<i>Три статьи Лауры Сальмон о Достоевском. Вводное слово</i> .....	231
Лаура САЛЬМОН	
<i>Антиромантический бунт Достоевского-художника и тревожный субстрат Белых ночей</i> .....	235



Лаура Сальмон

*О связности “полифонических монологов” Достоевского: типология, безымянность и антономазия смешных подпольных “мечтателей”* ..... 257

Лаура Сальмон

*Значение “неназванного имени” пленника в рассказе о Великом Инквизиторе Достоевского* ..... 275

## BOOK REVIEWS ♡ РЕЦЕНЗИИ

Стефано Алоэ

Тэцуо Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* (Дальний Восток, близкая Россия; вып. 7) (Белград: Граничар, 2025), 166 с. .... 299

Raffaella VASENA

Lindsay Ceballos, *Reading Faithfully: Russian Modernist Criticism and the Making of Dostoevsky, 1881-1917* (Ithaca: Northern Illinois UP, an imprint of Cornell UP, 2025) (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies), 215 pp. .... 307

Angelika REICHMANN

*Dostoevsky in the World Today*, special issue of *Studies in East European Thought*, vol. 77, № 5, Oct. 2025, pp. 783-1138. .... 311

Zsófia MAKÁDI and Dmitry A. MAZALEVSKY

Márton Hoványi, Angelika Molnár (szerk./ред.), „*Milyen nyelvet alkottam s beszéltem?*” *Nyelvi jelenlét. Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére* / «Язык, который я использовал и делал». *Языковое присутствие: сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача* (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024), 416 с. .... 317

## NEWS ♡ НОВОСТИ

Николай Подосоковский

*Обзор деятельности Научно-исследовательского центра «Ф. М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН в 2025 году* ..... 333

Jordi MORILLAS

*Chronicle of the International Conference “Humanness, Godness,  
and the Universe in Dostoevsky’s Work” (Athens, 16-18 October 2025) .....* 341

Alejandro Ariel GONZÁLEZ

*The First Winter Symposium of the IDS.....* 351

## IN MEMORIAM

Владимир ЗАХАРОВ, Ирина АНДРИАНОВА

*Продолжить дело: памяти*

*Бориса Николаевича Тихомирова (1952-2025).....* 355

Наохито САИСУ

*Тоёфуса Киносита (1936-2025): японский ученый,*

*всю жизнь занимавшийся развитием мирового*

*и японского достоевсковедения.....* 371

Каталин КРОО

*Kovács Árpád*

*1944 (Munkács/Мукачево) – 2025 (Budapest/Будапешт)*

*в свете его научного наследия.....* 379

**INTRODUCTORY PAPER**



**ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ**



## **“POLYPHONY” – PLURALITY, OPENNESS AND SYNERGY IN THE STUDY OF FYODOR DOSTOEVSKY’S WORK**

Imagine an educated reader of Fyodor Dostoevsky’s works who, while lacking the ambition to delve into analytical and theoretical treatments of the writer’s texts, is nevertheless familiar with Mikhail Bakhtin’s interpretation of Dostoevsky. If we ask this reader to characterise Dostoevsky’s artistic thinking, in particular his novelistic poetics, can we guess what will be the first expression to come to mind? We are probably not mistaken in assuming that our interlocutor will answer: ‘polyphony’ – thus invoking a concept that also figures prominently in this 2025 issue of *Dostoevsky Studies*.

The frequent use of this term, which could undermine the complex meaning of the concept itself, should not distract the researcher from its multifaceted significance and its changing relevance over time. In the 1990s, the distinguished scholar Caryl Emerson wrote in detail about the controversial history of the reception of Bakhtin’s concept of polyphony.<sup>1</sup> This reception draws on a broad context of concepts such as dialogism, double-voiced discourse, heteroglossia, and the openness of Dostoevsky’s novels. The idea of polyphony was further developed in such theoretical achievements<sup>2</sup> as the conceptualisation of the semiosphere by Yuri Lotman and the Tartu-Moscow School.<sup>3</sup> It has become even clearer to us how to approach a ‘polyglot’ system based on the plurality of subsystems and micro-dialogues.

The question of the polyphony has not disappeared from studies of Dostoevsky’s poetics. On the contrary, our diverse and methodologically divergent academic discourses on this rich body of work have contributed to a keener understanding of the need for polyphony in research. The manifold opinions and positions, methods, and ways of interpretation that differ so sharply across the international field of Dostoevsky studies are features that productively mobilise our scholarly thinking and help to refine and improve the culture of our own argumentation. Giving space to diversity of research in *Dostoevsky Studies* is a conscious principle adopted by the journal’s editors, who select material

- 1 Caryl EMERSON, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1997), esp. pp. 127-161.
- 2 Juri M. LOTMAN, “On the semiosphere”, trans. W. Clark, *Sign Systems Studies*, 33, № 1, 2005 [1984], pp. 205-229.
- 3 Peeter TOROP, “Semiosphere”, in Marek TAMM and Peeter TOROP (eds.), *The Companion to Juri Lotman. A Semiotic Theory of Culture* (London: Bloomsbury Academic, 2022). pp. 296-307.

not according to their own taste or tableau of positions, but knowing that every scholar has the right to create their own evaluative position in relation to the formulation of a problem, its presentation, and the overall conceptual design of an individual article.

Micro- and macro-dialogues in a polyphonic system require active recipients who cannot work without a 'dialogical situation', which, in light of the concept of the semiosphere, can be identified as the *necessity* of dialogue. Lotman argues that this situation precedes not only the dialogue itself, but even the language (i.e., the creation of language) in which the dialogue is conducted.<sup>4</sup> For Lotman's assessment of Bakhtin in a personal dialogical life situation, we can quote a passage made available by Caryl Emerson, who published part of the lost Russian original text as translated from Estonian into English:<sup>5</sup>

Bakhtin was a fabulous interlocutor. And I mean interlocutor, not narrator. In conversation he would frequently stay silent and for long periods. But he had a talent for sympathetic silence, creating thereby a benevolent and confidential atmosphere without which conversation is impossible. His ability to divine another person's thoughts was astounding. Occasionally it could even embarrass his interlocutor. Nowadays we are losing the art of conversation; we hurry to set out our own ideas and hardly ever listen to what is being said to us. Our conversations have become arbitrarily linked up monologues, resembling absurdist theatre. This is due to our outsized self-admiration and lack of interest in other persons. Mikhail Bakhtin, although seemingly lost in deep thought, was brimming with interest in the other person. He grasped others' ideas with such ease that one could think he had thought it all over himself long ago, knew it all, and was interested not in bare authorless thoughts but in the thinking interlocutor – in the person who created the thought and the thought that expressed the person.<sup>6</sup>

As editors and readers, to respond to Lotman's idea of "listen[ing] to what is being said to us", means opening ourselves to numerous micro-dialogues, which

4 Juri M. LOTMAN, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. A. Shukman (Bloomington IN: Indiana University Press, 1990), pp. 143-144. Cf. commented in TOROP, p. 301.

5 Caryl EMERSON, "Lotman and Bakhtin", in Marek TAMM and Peeter TOROP (eds.), *The Companion to Juri Lotman...*, pp. 78-90: 86. The English translation from Estonian was made by Triina Pakk.

6 See the excerpt in Estonian, translated from Russian of a lost text by Malla Salupere: Juri M. LOTMAN, "Kutse dialoogile" [Invitation to Dialogue], in Mihail BAHTIN, *Valitud tööd* [Selected Works], ed. Peeter TOROP (Tallinn: Eesti Raamat, 1987), pp. 5-14: 5-6. This English version is a back translation from Estonian.

manifest themselves in the form of explicit and implicit, affirmative and negative exchanges between different works, ultimately constituting a special kind of holistic polyphonic space. This polyphonic universe itself, with its dialogical relationships discovered by the reader, 'invites' us to creatively continue our open scholarly discourse. In this creative space, on the one hand, articles are grouped into thematic clusters, within which different perspectives on a particular problem or research direction emerge; on the other hand, there are many details in common running throughout the issue. We will only point out the general lines of orientation, since it is up to the reader-scholar to discover the full spectrum of dialogue and polyphony as they emerge.

The first section presents two contexts of philosophical discourse linked to Dostoevsky's work. In his article "Reflections on Dostoevsky as a Philosopher and Theologian", Jordi MORILLAS (Lübeck) extensively explores the genesis and history of philosophy and theology in Greece and their development in the context of European Christianity (Pythagoras, Plato, Aristotle, Tertullian, Saint Augustine of Hippo, Schopenhauer), while also examining biblical texts in order to probe the dilemma of whether Dostoevsky can be called a philosopher or a theologian within the framework of the taxonomic categories identified. This question also touches upon the problem of the writer's "prophetic" position or personality, which is also highlighted against the backdrop of Christian thought. Romilo Aleksandar KNEŽEVIĆ (Niš) in his work, "Freedom Before Being: Berdyaev, Dostoevsky, and the Ontology of the *Ungrund*. Reconsidering Divine Antinomy and Uncreated Freedom in Russian Religious Thought", examines Nikolai Berdyaev's interpretation of Dostoevsky in light of the idea of uncreated freedom (*Ungrund*), which originated with Jacob Böhme. The author traces a philosophical genealogy from Heraclitus to Hegel, ultimately pointing to the ontology of the principle of *Coincidentia Oppositorum*, which represents contradiction as the basis of life. In Berdyaev's metaphysics, the author explores a move towards a dynamic ontology in which, under the conditions of *Ungrund*, human and divine creativity are able to coexist and cooperate. The author places the illustrative character of Kirillov, from *The Possessed*, into this philosophical context.

Both of these articles from the first section, which interprets philosophical discourses surrounding Dostoevsky's thought, can be read in micro-dialogical relation to Laura Salmon's papers on Dostoevsky's artistic and non-artistic texts (representing two different types of cultural discursivity, such as poetics and philosophy). In a similar way, the reader is encouraged to think further about the coexistence of divine and human creativity in the ontology of life, as interpreted in the articles of the second thematic cluster of the jour-

nal issue, including from the perspective of the possibility of simultaneity or synthesis.

The works in the second thematic cluster – *Polyphony, Dialogism, Simultaneity* – highlight the concept of polyphony from four different perspectives, although not all authors set themselves this explicit goal. In his article “The Wisdom of Rejecting Synthesis: Intercultural Dialogue between Fyodor Dostoevsky’s Polyphonic Novel and Taoist Dialectics”, Wang ZONGHU (Beijing) employs a comparative methodology, juxtaposing Dostoevsky’s polyphonic world and Taoist philosophy as represented in texts attributed to the Chinese philosophers Laozi and Zhuangzi. The central semantic focus of the comparison is the determination and description of the absence of a stage of synthesis in the dialectical relationship between opposing elements – in Dostoevsky, these elements are irreducible to reconciliation in a higher unity as the highest truth. Taoist dialectics focuses not on a teleological process, but on mutual transitions and temporary equilibrium. Both in Dostoevsky’s literary practice and in Taoism, the polyphony of reality turns out to be an evaluative category, considered from an ethical point of view. Ivan ESAULOV (Moscow), in his work “Hierarchy and Polyphony as the Divine and the Human in Dostoevsky’s World”, keenly raises the question of the compatibility of hierarchy and polyphony both as phenomena and as concepts. He rejects both the position of ideological relativism in Dostoevsky’s world and the identification of hierarchy with what he describes as religious “legalism”, which sacrifices the value of the individual, who is not called upon merely to preserve the consciousness of others and be a bearer of ready-made ideas and positions. Esaulov emphasises the Orthodox conciliar basis of Dostoevsky’s polyphony. Against the backdrop of the writer’s Christocentrism, this basis provides an opportunity to place the individual above any ideological beliefs. Conciliar personalised communication as an eventful act manifests itself in the movement of an open person from ‘I’ to ‘You’. The concept of conciliar polyphony highlights a shift in attention from ideological to poetic formulations of the truth of the image of the human personality and its connection to the divine world. It is not difficult for the reader to relate this idea to the emergence of a micro-dialogue on the need to distinguish between different discourses – including the philosophical and the poetic – both in Dostoevsky’s work itself and in scholarship. This theme is presented with distinct foci in the articles by Jordi Morillas and Laura Salmon.

Zhou QICHAO (Hangzhou) interprets Dostoevsky’s polyphonic novel, bringing the figure of Ivan Karamazov to the fore by emphasising the issue of polyphony in the multi-voiced nature of the literary character himself. The article “The Energy of the ‘Symbiosis’ of Consciousness: Notes on the Multidirec-



tionality of Ivan Karamazov's Ideas and Impulses" lists well-known elements of the hero's consciousness and emotional world from a new perspective, with the aim of showing the coexistence of the most diverse components of the literary character's thoughts and emotions. The article's author is interested in the possibility of interpreting the synchrony and symbiotic presence of these thoughts and emotion – in the sense of a joint existence – as personality initiatives and impulses. Like factors motivating an action, "symbiosis" means the coexistence, interpenetration and interaction of multiple self-awarenesses with different orientations at a specific moment in time. This gives rise to multiple possibilities in the character's words and actions. "Symbiotic consciousness" is thus interpreted primarily from the point of view of synchronicity, and its study stems from the question of the aesthetic effect it has on Dostoevsky's readers. The article also launches into a comparative analysis of the poetics of Dostoevsky and Tolstoy in this context. In her article "On Some Further Semantic Aspects of the Experience of *Fullness/Completeness* in F. M. Dostoevsky's Poetics", Katalin KROÓ (Budapest) adds several new considerations to the interpretation, already begun in another of her works, of Dostoevsky's poetic modelling of the personal experience and world perception of *fullness/completeness*. The author focuses on the artistic development of the semantic definition of *fullness/comprehensiveness/inclusiveness* as it is shaped in the sense of entering connections and experiencing the convergence of various elements of the world in a single temporal or/and spatial sphere, into which the subject of perception penetrates with great intensity. This requires studying the chronotope of fullness/completeness with a distinction between horizontality and verticality, as well as the uncertainty, abstractness, and degrees of concreteness (metaphorisation and symbolisation) of the chronotope. The forms of experiencing and comprehending completeness bring together diverse and opposing elements of everyday realities and their emotional or intellectual interpretations. In this sense, this topic is inseparable from such traditional aspects of the study of Dostoevsky's poetics as polyphony, the event in the understanding of M. M. Bakhtin, monodualistic antinomy, or the problem of simultaneity. Illustrative examples are taken from the novels *The Brothers Karamazov* and *The Idiot*.

The third section of the issue, *Dostoevsky in the Context of Reading Experience: Life, Literature, Research*, is devoted to a wide range of vectors of reading experience, both in relation to the books that are represented in Dostoevsky's oeuvre and in relation to reading the writer's own works. In "Books in The Idiot", Tatyana KASATKINA (Moscow) summarises the approach of the research project (2023-2024, IMLI RAN, RSF Foundation) that she led and whose results are published in a collective monograph (Татьяна А. КАСАТКИНА, Катерина КОР-

БЕЛЛА, Татьяна Г. МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА, Николай Н. ПОДОСОКОРСКИЙ, *Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»*, отв. ред. Татьяна А. КАСАТКИНА [Москва: ИМЛИ РАН, 2024]). Dostoevsky's characters, as she points out, "read, discuss, translate, interpret and analyse, buy and sell, give away, borrow, lend, and write a wide variety of books" – these books are important in their subject matter and as a semantic space for their content. They play a similar role in terms of their genre embodiment, "ranging from the everyday and historical anecdote, the *feuilleton*, the magazine and newspaper article, to the evangelical parable and the apocalyptic prophecy". The study focuses on the novel *The Idiot* and examines the multifaceted functionality of books relating to various levels of textual comprehension.

Pavel FOKIN (Moscow), referring to the research principles and achievements of the collective monograph described above, continues to examine the role of books in Dostoevsky's works ("Books in the Artistic Space of Dostoevsky's Works"), arguing that books, having both spiritual and material value in the writer's artistic world, "are at the top of the hierarchy of objects". They appear in a wide variety of hypostases – as "part of a still life, an element of interior design, a detail in a portrait, part of a genre scene". They also often have symbolic meaning and can become not only a participant in the action, but also the embodiment of personality traits. The article interprets the poetic power of books through an analysis of certain episodes from the novels *Crime and Punishment*, *The Idiot*, *The Adolescent*, and *The Brothers Karamazov*.

Boris LANIN (Poznań), in "Dostoevsky in Friedrich Gorenstein's *Debates about Dostoevsky*", provides an interesting example of how Dostoevsky – a well-known figure in a given intellectual milieu, in this case, the editorial board of a Soviet publishing house – can become a protagonist, whose figure and work are the subject of various interpretations, discussions, and polemics in the context of a secondary text: the manuscript *Dostoevsky and Atheism* by the author Roman Edemsky. The discussion concerns the question of how Dostoevsky is 'read' from an ideological perspective (atheist and rationalist, religious writer, prophet of the Russian idea, etc.) by representatives of "the real struggle for the interpretation of the writer in Soviet culture", which also raises the question of antisemitism, understood against the backdrop of relations with Western and nationalist orientations, and in the context of the question of national identity. The author of the article attributes the principle of the drama's construction (1973) – a play of ideas, according to its genre – to Bakhtin's principle of open dialogue, carnivalism, and polyphony.

Enrique F. QUERO GERVILLA and Natalia ARSENTIEVA (Granada) in their work "The Phenomenology of Modal Indeterminacy in *Crime and Pun-*

*ishment* by F. M. Dostoevsky: Analysis of Language and Translation Solutions”, raise the question of translating Dostoevsky’s works into Spanish on the basis of reading and interpreting the peculiarities of expressions of modal uncertainty. The authors provide a typology of modal indeterminacy and not only illustrate the examined phenomenon, but also analyse in detail textual examples from the novel selected for discussion. Epistemic, emotional-psychological, and behavioural modal indicators are considered from functional-semantic and phenomenological perspectives. The rich linguistic material reveals how, in the semantic world of the novel – at different levels of consciousness with regard to the characters, the narrator and the author –, the oscillation “between perception and imagination, knowledge and conjecture, emotion and action” manifests itself especially at the moment of thought formation. These dynamics convey information about the vision of the world presented in the work and draw attention to the problem of the possibility of the metamorphosis of speech. The article thus combines the areas of linguistics, literary hermeneutics, and the study of translation. Numerous examples in Spanish are provided to address the problem of preserving or compensating for important semantic nuances and their effectiveness.

The article by Konstantin BARSHT (St. Petersburg), “Ways and Means of Exploring Dostoevsky’s Creative Legacy in the 21st Century”, attempts to outline a range of possibilities – with advantages and difficulties – available to contemporary researchers of Dostoevsky when working with manuscripts and academic texts in the form of traditional publications and their appearance on digital platforms. Among other things, the author reflects on such textological aspects – entering a polemic discussion – as the translation of archaic 19th-century grammar and punctuation into modern Russian, the dating of notes, and the access to the writer’s ideographic notes and drawings. He calls the attention to the important role of internet resources created in recent years, which play a significant role in integrating and strengthening the international scholarly base.

In his paper “Dostoevsky and Artificial Intelligence”, Blaž PODLESNIK (Ljubljana) places Dostoevsky’s work in the context of the pressing issue of transhumanism from the perspective of artificial intelligence technology. He draws attention to the ability and potential of large language models to generate works of art that can be recognised by their stylistic properties as original texts by different authors. The issue is discussed within the broader context of the “digitised Dostoevsky”, underscoring the emergence of new opportunities and methodologies for reading, which, “alongside traditional reading, provide a completely different access to the texts”, including special digital corpora. The

space of generative AI contains pseudo-Dostoevsky material, the evaluation of which is put into the context of the concepts of subject and subjectivity in Dostoevsky's works and with regard to the author himself. This complex phenomenon includes readerly subjectivity and the dynamic interaction with the text as it unfolds. The paper considers Bakhtin's dialogism, the subject–word/text relationship (cf. in *The Brothers Karamazov*), the open word, the multiple forms of represented ideas, and the stages of the very formation of the author's and reader's subjects – as remaining unreflected in the achievements of generative AI.

In the *Translations* section, we find three important works by the Italian scholar Laura SALMON, which are linked, in many ways, to the thematic ramifications of the subjects discussed in the above-mentioned articles. Three papers: “The Anti-Romantic Rebellion of Dostoevsky the Artist and the Disturbing Substrate of *White Nights*”; “On the Coherence of Dostoevsky's ‘Polyphonic Monologues’: Typology, Namelessness, and Antonomasia of Ridiculous Underground ‘Dreamers’”; “The Significance of the ‘Unnamed’ Name of the ‘Prisoner’ in Dostoevsky's Story of the Grand Inquisitor” represent a unique and, in many ways, innovative approach to the above-mentioned topics, offering new perspectives on familiar works and their interpretation, and presenting a significant research achievement in understanding Dostoevsky's poetics, which until now has only been known in Italian. This section is also noteworthy from the point of view of the work of translation itself, which is raised as a problem by the translator Daria FARAFONOVA in her “Introductory Words” to these three articles. We also receive, here, an interpretation of the research achievements in the translated articles.

The *Reviews* section further expands the geographical boundaries of international research on Dostoevsky. Stefano ALOE (Verona) reviews a book by the Japanese scholar Tetsuo Mochizuki, *Микрокосмы Достоевского* [Dostoevsky's Microcosms] (Дальний Восток, близкая Россия; вып. 7) (Белград: Граничар, 2025); Raffaella VASENA (Milan) reviews an American monograph by Lindsay Ceballos, *Reading Faithfully: Russian Modernist Criticism and the Making of Dostoevsky, 1881-1917* (Ithaca: Northern Illinois University Press, an imprint of Cornell University Press, 2025) (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies); Angelika REICHMANN (Eger, Hungary) reviews the special issue of *Studies in East European Thought* (vol. 77, special issue, no. 5, Oct. 2025, pp. 783-1138), edited by the Australian scholar Slobodanka Vladiv-Glover; Zsófia MAKÁDI and Dmitry A. MAZALEVSKY (Debrecen, Hungary) introduce readers to the book *The Language I Spoke and Framed: Linguistic Presence: Collection of Academic Papers in Honour of Árpád Kovács's 80th Jubilee*, compiled and edited by Márton Hoványi and Angelika Molnár (Budapest:

ELTE Eötvös József Collegium, 2024). Of particular value to readers are surveys of the current year that provide an overview of research, events, and projects related to Dostoevsky that have been undertaken by research groups, institutes or countries. In this context, we receive information about the activities in 2025 of the Research Centre of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences “F. M. Dostoevsky and World Culture”, in a review by Nikolai PODOSOKORSKY (Moscow). We are grateful to Jordi MORILLAS for his chronicle of the international conference held in Athens, as well as to Alejandro Ariel GONZÁLEZ for his report on the upcoming XIX IDS Symposium in Buenos Aires in June 2026.

With heavy hearts, in three necrologies, we remember our friends, distinguished scholars of Dostoevsky studies who were dear to many of us, members of IDS, Boris Nikolaevich Tikhomirov, Kinoshita Toyofusu, and Árpád Kovács. The authors of these writings are: Vladimir ZAKHAROV and Irina ADRIANOVA; Naohito SAISU; Katalin KROÓ).

\*

This introductory article began with a reminder of Bakhtin’s dialogism and polyphony, pointing out how the thematic, argumentative, and interpretive components of individual articles can help readers discover micro-dialogues between articles in the open and pluralistic space of academic thought. *Dostoevsky Studies* involves its readers in a synergetic contribution to Dostoevsky research. The concluding words of Daria Farafonova’s introduction to her own translations can be extended to the evaluation of many other papers in the issue: “Consistently relying on the artistic word, these writings allow us to identify and study the textual mechanisms that give rise to multiple readings. This, in turn, opens up space for scholarly discussion”. Our fruitful discussions in the pages of *DS* can continue in any direction in the subsequent articles of future issues.

But let us not forget about the important forum announced in last year’s issue of our journal, the *ECHOES* section. This section will include any feedback on writings published in previous issues of *DS*. Comments, pieces of additional information, disputes or affirmations with regard to any formerly presented theoretical, interpretive, methodological, or textual problems are welcome here. As we seek to nurture further dialogues, moreover, this issue’s section of articles in translation reminds us of how many other writings we might not be aware of in the incredibly rich store of valuable Dostoevsky studies. This also means that we must get started, without delay, on creating a common digital database of works in Dostoevsky scholarship by current and former members of

the IDS, to which each member of our society can contribute yearly data from their research, with references to available digital links. First and foremost, we need a thematic database of academic writings, classified according to the titles of Dostoevsky's works, supplemented with annotations, on the basis of which it will be possible to discover a multitude of thematic cross-references.

The practical implementation of such an internet resource from year to year requires careful consideration (initiatives and specific ideas have already been put forward on more than one occasion). Our further productive synergetic processes should be able to rely to a large extent on mutual knowledge of valuable works that have accumulated over many decades of scholarly activity by the International Dostoevsky Society.\*

*Katalin KROÓ*  
*Managing Editor*

\* On behalf of the Editors I would like to express my sincere gratitude to our colleagues, native speakers of Russian and English, who selflessly and generously assisted in the linguistic editing of this issue of our journal: Daniil ALOE, Carol APOLLONIO, Aleksandra BANCHENKO, Yuri CORRIGAN (the language editor of the present paper as well), Nyina MÁGOCSI, Nina NIKOLAEVNA, Sarah HUDSPITH.

## **“ПОЛИФОНИЧНОСТЬ” — ПЛЮРАЛЬНОСТЬ, ОТКРЫТОСТЬ И СИНЕРГИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Начнем с того, что в настоящем номере *Dostoevsky Studies* за 2025 г. в названии второго раздела статей мы наталкиваемся на тему “полифоничности”. Далее обратимся к гипотетической ситуации. В ней мы задаем вопрос образованному читателю произведений Ф. М. Достоевского, который хотя и не имеет амбиции углубляться в аналитические и теоретические работы, интерпретирующие тексты писателя, все же знаком с толкованием Достоевского М. М. Бахтиным. Можно ли догадаться, каким будет первое выражение, которое произнесет наш собеседник, которого просим охарактеризовать художественное мышление Достоевского, в частности его романную поэтику? Наверное мы не ошибаемся в предположении, что он ответит: “полифонический роман”.

Частое упоминание одного и того же термина чревато утратой комплексного смысла самого понятия, приводит исследователей к необходимости не забывать об истории применения и осмысления данного термина и о его важности. Выдающийся ученый Кэрил Эмерсон еще 1990-е годы подробно написала о противоречивой истории рецепции бахтинского понятия полифоничности.<sup>1</sup> Оно привлекает к себе расширенный идейный контекст такими понятиями, как, помимо прочего, диалогичность, двуголосое слово, гетероглоссия или открытость романа Достоевского. Развивалась дальше идея полифоничности и в таких научных достижениях,<sup>2</sup> примером которых является концепция семиосферы, разработанная Ю. М. Лотманом и Тартуско-московской школой семиотики.<sup>3</sup> Для нас стало еще яснее, как можно подойти к плюральной, “полиглотической” системе, основанной на множестве подсистем и микродиалогов.

Вопрос о полифоничности поэтики Достоевского совсем не отпал в исследовании творчества писателя. Наоборот, наши разнообразные и

- 1 Caryl EMERSON, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), esp. pp. 127-161.
- 2 Juri M. LOTMAN, “On the semiosphere”, transl. W. Clark, *Sign Systems Studies*, 33, № 1, 2005 [1984], pp. 205-229.
- 3 Peeter TOROP, “Semiosphere”, in Marek TAMM and Peeter TOROP (eds.), *The Companion to Juri Lotman. A Semiotic Theory of Culture* (London: Bloomsbury Academic, 2022), pp. 296-307.

методологически разнонаправленные научные дискурсы о таком богатом творчестве содействовали тому, чтобы острее понять необходимость научной полифоничности в смысле плюралистического подхода к предмету изучения. Сосуществование в международной достоевистике, как и на научной платформе журнала Международного Общества Достоевского *Dostoevsky Studies*, самых расходящихся мнений и позиций, резко отличающихся друг от друга интерпретаций конкретных произведений и методологических основ толкования, противоположных перспектив, заложенных в выдвинутых научных вопросах, – это черта профессиональной деятельности достоевсковедов, которая продуктивно мобилизует наше научное мышление и помогает обострять личные интересы и культуру собственной аргументации.

Дать простор научному разноголосию в *Dostoevsky Studies* – это сознательно принятый принцип редакторов журнала, которые предлагают читательской аудитории опубликованные в журнале работы, выбирая их не по собственному вкусу или совпадению позиций, а исходя из того, что за каждым ученым остается право сформировать свою оценочную позицию по отношению к постановке проблемы, ее изложению и целостному концептуальному замыслу, воплощаемым в отдельных статьях.

Для микро- и макродиалогов в полифонической системе нужны активные реципиенты, которые не обходятся без “диалогической ситуации”, которую в свете концепта семиосферы можно отождествить как *необходимость* диалога. О ней Лотман утверждает, что она предшествует не только самому диалогу, но и языку (т.е. порождению языка), на котором диалог проводится.<sup>4</sup> О том, как Бахтин представляет собой адресата в диалогической ситуации, процитируем то описание, возможностью ознакомления с которым мы вновь обязаны Кэрил Эмерсон. Она сообщила в английском переводе с эстонского часть утраченного русского оригинала текста, говорящего об оценке Лотманом Бахтина в роли собеседника:<sup>5</sup>

Бахтин был прекрасным собеседником. Именно собеседником, а не рассказчиком. Во время беседы он часто и долго молчал. Но у него был дар молчать сочувственно, создавая тем самым доброжелательную и довери-

4 Juri M. LOTMAN, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, transl. A. Shukman (Bloomington IN: Indiana University Press, 1990), pp. 143-144. Ср. комментарий in TOROP, p. 301.

5 Caryl EMERSON, “Lotman and Bakhtin”, in Marek TAMM and Peeter TOROP (eds.), *The Companion to Juri Lotman*, pp. 78-90: 86. Английский перевод с эстонского сделала Трийну Пакк.



тельную атмосферу, без которой беседа невозможна. Удивительной была его способность угадывать чужие мысли. Иногда это даже ставило собеседника в неловкое положение. Сегодня мы теряем искусство беседы: мы спешим высказать свои мысли и почти никогда не слушаем, что нам говорят. Наши разговоры превратились в насильственно соединенные монологи, которые со стороны напоминают абсурдную пьесу. Это происходит из-за чрезмерного самолюбования и отсутствия интереса к другому человеку. М. Бахтин, казалось бы, погруженный в свои глубокие мысли, был полон живого интереса к другой личности. Он с такой легкостью улавливал чужие мысли, что создавалось впечатление, будто он сам давно об этом думал, знал все и его интересует не голая, авторитарная мысль, а мыслящий собеседник – человек, который создает мысль, и мысль, которая выражает человека. Он не провозглашал истины, а приглашал к диалогу.<sup>6</sup>

Идея Лотмана, проецированная на характеристику бахтинского типа “собеседования”, «слуша[ть], что нам говорят», для читателя в роли активного реципиента как научного партнера в диалоге с авторами статей журнала означает прислушиваться к призыву к многочисленным микродиалогам, которые проявляются в форме явных и скрытых, утвердительных и отрицательных переключек между разными работами, в итоге составляющими особого рода целостное полифоническое пространство. Само это полифоническое пространство, со своими обнаруженными читателем диалогическими соотношениями “приглашает” нас к креативному продолжению наших открытых научных дискурсов. В этом творческом пространстве, с одной стороны, объединяются статьи в тематических блоках, в рамках которых вырисовываются разные перспективы для обсуждения какой-либо проблемы или направлений исследования; с другой стороны, найдутся в номере многие созвучные детали. Укажем лишь на ориентации исследовательских поисков, ведь обнаружить полный спектр возникновения диалогичности и полифоничности предстоит читателю-ученому целостного номера.

Первый раздел представляет два контекста философских дискурсов, сочетаемых с творчеством Достоевского. Жорди Морильяс (Любек) в статье “Размышления о Достоевском как философе и теологе” экстенсивно вчитывается в генезис и историю философии и теологии в Греции и

6 См. отрывок на эстонском, в переводе с русского языка утраченного текста, сделанном Малле Салупере: Juri M. LOTMAN, “Kutse dialoogile”, in Mihail VANȚIN, *Valitud tööd*, ed. Peeter Torop (Tallinn: Eesti Raamat, 1987), pp. 5-14: 5-6. Настоящий русский вариант является обратным переводом с эстонского.

их развитие в контексте европейского христианства (Пифагор, Платон, Аристотель, Тертуллиан, Августин Иппонийский, Шопенгауэр), рассматривая и библейский текст, для формулировки в качестве вопроса и разработки ответа на дилемму, можно ли назвать Достоевского философом или теологом в рамках обнаруженных таксономических категорий. К данному вопросу принадлежит и проблема “пророческой” позиции или личности писателя, освещенная также на фоне христианского исследования. Ромило Александар КНЕЖЕВИЧ (Ниш) в своей работе “Свобода прежде бытия: Бердяев, Достоевский и онтология *Ungrund*. Переосмысление божественной антиномии и несозданной свободы в русской религиозной мысли” [Freedom Before Being: Berdyaev, Dostoevsky, and the Ontology of the *Ungrund*. Reconsidering Divine Antinomy and Uncreated Freedom in Russian Religious Thought] изучает интерпретацию Достоевского Николаем Бердяевым в свете толкования идеи *несозданной свободы* (*Ungrund*), восходящей к Якобу Бёме, который ввел данное понятие в западную философию. Автор следит за философской генеалогией от Гераклита до Гегеля, выделяя значимость поставленной идеи с перспективы соотношения божественного и человеческого начал, в итоге указывая на онтологию принципа *Coincidentia Oppositorum*, представляющего противоречивость как основу жизни. В метафизике Бердяева автор видит продвижение к динамической онтологии, в которой при условиях *Ungrund* человеческая и божественная креативность умеют сосуществовать и содействовать. Иллюстративным литературным персонажем в творчестве Достоевского, объяснение которого поставлено в данную философскую контекстуальную определенность, является герой романа *Бесы* Кириллов. Обе статьи в первом разделе, посвященном толкованию философских дискурсов, окружающих разъяснение мышления Достоевского, можно соотнести – в качестве внутренних микродиалогов, осознаваемых лишь *читателями* статей – с резкой постановкой в статьях Лауры Салмон проблемы изучаемости художественного и нехудожественного текстов Достоевского (они представляют собой таким же образом два различных типа культурной дискурсивности как поэтика и философия). Подобным образом мотивируется читатель думать дальше о сосуществовании божественной и человеческой креативности в онтологии жизни, как она осмысливается статьями второго тематического блока данного номера, в том числе и с перспективы возможности симультанности или синтеза.

Ведь работы во втором тематическом блоке – *Полифоничность, диалогичность, симультанность* – с четырех разных точек зрения оттеня-

ют понятие самой полифоничности, хотя и вовсе не все авторы ставят перед собою именно такую явную цель. В своей статье “Мудрость отказа от синтеза: межкультурный диалог между полифоническим романом Ф. М. Достоевского и даосской диалектикой” Ван Цзунху (Пекин) работает методологией компаративистики, сравнивая полифонический мир Достоевского с даосской философией, представляемой по текстам, приписываемым китайским философам Лао-цзы и Чжуан-цзы. Центральным смысловым ориентиром сопоставления является установка на определение и описание отсутствия этапа синтеза в диалектическом соотношении элементов противоположностей – у Достоевского это несводимость к примирению этих элементов в более высоком единстве в качестве высшей истины. В даосской диалектике вместо телеологического процесса сосредотачиваются на взаимных переходах и временном равновесии. Как в литературной практике Достоевского, так и в даоизме многоголосье реальности оказывается оценочной категорией, рассматриваемой и с этической точки зрения. Иван Есаулов (Москва) в работе “Иерархия и полифония как божественное и человеческое в мире Достоевского” [Hierarchy and Polyphony as the Divine and the Human in Dostoevsky's World] остро ставит вопрос о совместимости феноменов и понятий иерархии и полифонии. Он отказывается как от позиции идейного релятивизма в мире Достоевского, так и от отождествления иерархизации, сводимой, как выражается автор, к религиозному «легалizmu», который жертвует ценностью личности человека, не призванного лишь сохранить сознание других и быть носителем готовых идей и позиций. Есаулов подчеркивает православную соборную основу полифонии Достоевского. Она на фоне христоцентризма писателя обеспечивает возможность поставить самого человека выше любых идеологических установок. Соборное персонализированное общение как событийный поступок проявляется в движении открытого человека от “я” к “Ты”. В понятии соборной полифоничности выделяется сдвиг внимания от идеологических к поэтическим формулировкам истины изображения человеческой личности и ее связи с божественным миром. Нетрудно читателю здесь подвести данную идею к возникновению микродиалога с темой необходимости различения разных дискурсов – в том числе и философских и поэтических – как в самом творчестве Достоевского, так и его исследовании. Такая тема получает другую специфику изложения в статьях Жорди Мориальса и Лауры Сальмон.

Чжоу Цичао (Ханчжоу) толкует полифонический роман Достоевского, выдвигая на передний план образ Ивана Карамазова и подчер-

квивая проблематику многоголосия в смысле полифоничности самого литературного персонажа. В статье “Энергия «симбиоза» сознания. Заметки к разнонаправленности идей и импульсов Ивана Карамазова” перечисляются хорошо известные элементы сознания и эмоционального мира героя с новой перспективы, в целях показа сосуществования самых разных компонентов мыслей и эмоций героя. Автора работы интересует возможность толкования их синхронии, симбиотического – в смысле совместного – наличия личностных начал и импульсов. Среди мотивирующих к поступку факторов «“симбиоз” означает сосуществование, взаимопроникновение и взаимодействие множественных самосознаний с различной направленностью в конкретный момент времени. Это порождает множественные возможности в словах и поступках персонажа». «Симбиотическое сознание», таким образом, толкуется в первую очередь с точки зрения синхронии и его изучение исходит из вопроса эстетического эффекта, оказываемого на читателя Достоевского. В статье открывается и начало сопоставительного анализа, в изучаемом аспекте, поэтики Достоевского и Толстого. Каталин КРОО (Будапешт) в статье “О некоторых дальнейших семантических аспектах опыта *полноты* в поэтике Ф. М. Достоевского” добавляет несколько новых аспектов к начатому уже в другой своей работе толкованию поэтического моделирования Достоевским приобретения опыта полного переживания и мироощущения. Внимание автора сосредоточено на семантическом определении мотива полноты в смысле *соединения, стечения* различных элементов мира в одной временной или пространственной сфере, которая маркирована интенсивным восприятием субъекта. Это требует изучения хронотопа полноты с различением горизонтальности и вертикальности, также неопределенности, абстрактности и степеней конкретности (метафоризации и символизации) хронотопа. Формы переживания и осмысления полноты сводят вместе разнородные и противоположные элементы бытовых реалий и их эмоциональные или интеллектуальные толкования, – в этом смысле данная тема неотрывна от таких традиционных аспектов изучения поэтики Достоевского как полифоничность, событие в понимании М. М. Бахтина, монодуалистическая антиномия или проблема симультанности. Иллюстративные примеры взяты из романов *Братья Карамазовы* и *Идиот*.

Третий раздел в номере (*Достоевский в контекстах опыта чтения – жизнь, литература, исследования*) посвящается изучению широкого спектра векторов читательского опыта, – как связанного с книгами, получающими разные формы репрезентации и семантизации в произведе-

ниях Достоевского, так и с чтением произведений самого писателя. Как Татьяна КАСАТКИНА (Москва) резюмирует подход научного проекта (2023-2024, ИМЛИ РАН, фонд РФФ), которым она руководила, и результаты которого опубликованы в коллективной монографии (Татьяна А. КАСАТКИНА, Катерина КОРБЕЛЛА, Татьяна Г. МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА, Николай Н. ПОДОСОКОРСКИЙ, *Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»*, отв. ред. Татьяна А. Касаткина [Москва: ИМЛИ РАН, 2024]), герои Достоевского «читают, обсуждают, переводят, интерпретируют, покупают, продают, дарят, берут в библиотеке, передают на время друг другу и пишут самые разные книги» – они важны в своей предметности и как смысловое пространство их содержания и играют роль подобным образом и в ракурсе их жанрового воплощения «от житейского и исторического анекдота, фельетона, журнальной статьи и газетной заметки до евангельской притчи и апокалиптического пророчества». Исследование ориентировано на роман *Идиот* и рассматривает в нем многостороннюю функциональность книг, касающихся самых разных уровней понимания текста.

Павел ФОКИН (Москва), ссылаясь и на исследовательские принципы и достижения описанной выше коллективной монографии, продолжает рассматривать роль книг в произведениях Достоевского, утверждая, что книга, обладающая как духовной, так и материальной ценностью в художественном мире Достоевского, «располагается на вершине предметной иерархии». Она появляется в самых разнообразных ипостасях, существуя как «часть натюрморта, как элемент интерьера, как деталь портрета, как часть жанровой сцены», но нередко имеет и символическое значение и может стать не только участником действия, но и воплощает свойства личности. Толкуется в статье поэтическая сила книг в разборах некоторых эпизодов романов *Преступление и наказание*, *Идиот*, *Подросток* и *Братья Карамазовы*.

Борис ЛАНИН (Познань), обращаясь к теме «Достоевский в *Спорах о Достоевском* Фридриха Горенштейна», показывает интересный пример того, как может стать героем известный для всех в представляемой интеллектуальной среде – на заседании редакционной коллегии в советском издательстве – Достоевский, фигура и творчество которого становятся предметом разных толкований, дискуссий и полемик в контексте вторичного текста: рукописи автора Романа Эдемского *Достоевский и атеизм*. Обсуждение касается вопроса, как «читается» Достоевский в идеологическом ракурсе (атеист и рационалист, религиозный писатель, пророк русской идеи и т.д.) представителями «реальной борьбы за ин-

терпретацию писателя в советской культуре», в которой стоит и вопрос антисемитизма, осмысляемого также на фоне отношений к западническому и почвенническому ориентирам и в русле вопроса национальной идентичности. Автор статьи приписывает принцип построения драмы (1973) – по ее жанру: пьесы идей – бахтинскому принципу открытого диалога, карнавальности и полифоничности.

Энрике КЕРО ХЕРВИЛЬЯ и Наталья АРСЕНТЬЕВА (Гранада) в своей работе “Феноменология модальной неопределенности в *Преступлении и наказании* Ф. М. Достоевского: анализ языка и переводческие решения” ставят вопрос перевода произведений Достоевского на испанский язык на основе чтения и толкования своеобразия выражений модальной неопределенности в произведениях писателя. Авторы дают типологию модальной неопределенности и не просто иллюстрируют изучаемый феномен, но и нюансированно анализируют текстовые примеры из выбранного для обсуждения романа. Эпистемические, эмоционально-психологические и поведенческие модальные индикаторы рассматриваются с функционально-семантической и феноменологической точек зрения. Богатый лингвистический материал обнаруживает, как в смысловом мире романа – на разных уровнях сознания героев, повествователя и автора, – специфически «в момент становления мысли», проявляется динамика «колебания между восприятием и воображением, знанием и предположением, чувством и действием». Такая динамика передает информацию о представленном в произведении видении мира и обращает внимание на проблему возможности перевоплощения высказывания. Статья, таким образом, соединяет исследовательские области лингвистического подхода, литературного толкования текста и изучения вопроса перевода. Приводятся многочисленные примеры на испанском языке для решения проблемы сохранения или компенсации важных семантических оттенков и их эффектности.

Статья Константина БАРИШТА (Санкт-Петербург) “Пути и возможности научного освоения творческого наследия Достоевского в XXI веке” предпринимает задачу обрисовать диапазон разных возможностей – с их преимуществами и трудностями – доступных для современного исследователя творчества Ф. М. Достоевского для работы с рукописями и академическими текстами в форме традиционной публикации текстов и их появления на цифровых платформах. Автор статьи, помимо прочего, размышляет над такими аспектами текстологии, как перевод архаичной грамматики и пунктуации XIX века на современный русский язык, датировка заметок, доступность к идеографическим заметкам и рисун-

кам писателя. Он привлекает внимание достоевсковедов к важной роли интернет-ресурсов, созданных в последние годы и играющих значительную роль в «интеграции и укреплении международной научной базы».

Блаж Подлесник (Любляна) в своей работе «Достоевский и искусственный интеллект» ставит творчество Достоевского в контекст злободневной проблематики трансгуманизма с перспективы технологии искусственного интеллекта. Обращается внимание на способность и возможность крупных языковых моделей порождать художественные произведения, которые могут распознаваться по своим стилистическим свойствам как представляющие собою оригинальные тексты разных авторов. Вопрос обсуждается в рамках более широкой темы цифрового представления творчества писателя. В ходе толкования упоминается и феномен «оцифрованного» Достоевского, с указанием на возникновение новых возможностей и методологий чтения: он дает «наряду с традиционным чтением и совершенно иной доступ к текстам»; специальные цифровые корпуса; а также пространство генеративного ИИ, содержащее в себе материал псевдо-Достоевского. Подход к названному сложному явлению опирается на концепт субъекта и субъектности художественных произведений Достоевского и самого автора, – непростого явления. Оно включает в себя субъектность читателя с его динамической интеракцией с текстом по ходу его развертывающихся процессов. Бахтинский диалогизм тоже получает осмысление (этим и возникает новый микродиалог между статьями настоящего номера), как и ставится вопрос отношения субъекта к слову (начиная с обращения самих героев к разным текстам – примеры взяты из *Братьев Карамазовых*) и характера его открытости, а также – проблема множества ипостасей идеи субъекта и этапов самого становления субъектов автора и читателя, не отражающиеся достижением генеративной ИИ.

В разделе *Переводы* мы найдем три важные работы итальянского ученого Лауры Сальмон, которые многими нитями связаны с разветвлениями обсуждаемых тем статей. Три статьи «Антиромантический бунт Достоевского-художника и тревожный субстрат *Белых ночей*»; «О связности 'полифонических монологов' Достоевского: типология, безымянность и антономазия смешных подпольных «мечтателей»»; «Значение 'неназванного' имени «пленника» в рассказе о Великом Инквизиторе Достоевского» представляют собой индивидуальный, во многих аспектах инновационный подход к названным темам, сообщая о новом взгляде на знакомые произведения и их интерпретацию, и демонстрируют значительное, до сих пор лишь на итальянском языке известное научное

достижение по пониманию поэтики Достоевского. Этот блок обращает на себя внимание и с точки зрения проблематики перевода, с которой знакомит читателя в своих заметках переводчик Дарья ФАРАФОНОВА, в качестве автора “Вводных слов” к трем статьям (этим и обогащается переводоведческая проблематика в настоящем номере *DS*, в центр ставится процесс перевода научных работ). Затем получаем толкование научного содержания переведенных статей.

В разделе *Рецензий* еще более расширяются географические границы международного пространства научного исследования по Достоевскому. Стефано АЛОЭ (Верона) пишет рецензию на книгу японского ученого Тэцую Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* (Дальний Восток, близкая Россия; вып. 7) (Белград: Граничар, 2025); Раффаэлла ВАССЕНА (Милан) – на американскую монографию Lindsay Ceballos, *Reading Faithfully: Russian Modernist Criticism and the Making of Dostoevsky, 1881-1917* (Ithaca: Northern Illinois University Press, an imprint of Cornell University Press, 2025) (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies); Ангелика РЕЙХМАНН (Эгер, Венгрия) дает обзор специального номера *Studies in East European Thought* (vol. 77, special issue, № 5, Oct. 2025, pp. 783-1138), где под редакцией австралийского ученого, достоевсковеда Слободанка Владив-Гловер вышел номер *Dostoevsky in the World Today*; Жофия МАКАДИ и Дмитрий МАЗАЛЕВСКИЙ (Дебрецен, Венгрия) знакомят читателя с книгой «Язык, который я использовал и делал». *Языковое присутствие: сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача*, сост. и ред. Мартон Ховани, Ангелика Молнар (Будапешт: ELTE Eötvös József Collegium, 2024). Особенно ценны для читательской аудитории обзоры за данный год по исследовательской работе, мероприятиям и проектам по Достоевскому определенного научного коллектива, института или страны. В таких рамках получаем информацию о деятельности Научно-исследовательского центра «Ф. М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН в 2025 году, в обзоре Николая Подосококорского (Москва). Мы благодарны Жорди МОРИЛЬЯСУ за хронику о греческой конференции 2025 г. в Афинах [Chronicle of the International Conference “Humanness, Godness, and the Universe in Dostoevsky’s Work”, Athens, 16-18 October 2025], как и за сообщение Алехандро Ариэля ГОНСАЛЕСА о предстоящем XIX симпозиуме МОД в Буэносе Айресе в июне 2026 г.

Скорбной душой вспоминаем в некрологах наших друзей, близких к сердцу многим из нас выдающихся ученых достоевистики, членов нашего Международного Общества Достоевского, Бориса Николаевича Тихомирова (авторы – Владимир ЗАХАРОВ и Ирина АНДРИАНОВА),



Тойофусу Киноситу (автор – Наохито Саису) и Арпада Ковача (рукой Каталин Кроо).

\*

Настоящая вводная статья началась с напоминания о бахтинской диалогичности и полифоничности, указывая на то, как тематические, методологические и интерпретационные компоненты отдельных статей могут быть привлечены к обнаружению читателями микродиалогов между статьями в открытом и плюральном пространстве научного мышления. *Dostoevsky Studies* обеспечивает для всех читателей синергетическое содействие исследованию творчества Достоевского. Такая синергия основывается именно на плюрализме подходов. Смысл последних слов Дарьи Фарафоновой во введении к собственным переводам работ Лауры Сальмон можно распространить на оценки и других статей номера: «Неизменно опираясь на художественное слово, эти работы позволяют выявить и изучить текстовые механизмы, порождающие возможность множественных прочтений. Это, в свою очередь, открывает пространство для научной дискуссии». Наши научные дискуссии на страницах *DS* могут продолжаться в любых направлениях в очередных статьях следующих номеров. Но пусть не забудем и о важном форуме, объявленном в прошлогоднем номере журнала, о разделе *ЭХО*, в который редакторы готовы включить не только статьи, но и короткие заметки, отзывы, комментарии, дополнения к проблемам, поставленным в работах, опубликованных в предыдущих номерах *DS*. Любой изложенный вопрос – интерпретационного, теоретического, методологического, текстологического и т.д. характера – ожидает осмысления в обратной, продвигающей наши дискуссии вперед реакции. А урок, которому мы решительно можем учиться, догадываясь по разделу переведенных статей о том, скольких работ мы не знаем вообще из неимоверно богатого склада ценных научных достижений по творчеству Достоевского, безусловно имеет практическую релевантность. Вывод заключается в том, что нам, наконец, действительно нужно приступить, без промедления, к созданию общей цифровой базы данных научных работ настоящих и бывших членов МОД по творчеству Достоевского, в которую члены нашего общества могут вносить данные о своем исследовании каждый год с указанием на доступные цифровые ссылки. В первую очередь необходима тематическая база данных научных работ, классифицированных по названиям отдельных произведений Достоевского, дополненных аннотациями,

на основе которых можно выявить множество тематических перекрестных ссылок. Обстоятельства практической реализации составления такого интернет-ресурса и обеспечения непрерывности расширения его данных из года в год нужно основательно обдумать (инициативы и конкретные идеи уже появились не один раз). Наши продуктивные синергетические процессы в значительной мере смогут опираться на взаимное знание ценных работ, которые накопились в течение многих десятилетий научной деятельности Международного Общества Достоевского.\*

*Каталин Кроо*  
*Главный редактор*

\* Здесь выражаем искреннюю благодарность нашим коллегам, носителям русского и английского языков, которые бескорыстно помогли в языковой редакции статей, вошедших в данный номер журнала – Даниил Алоэ, Кэрол Аполлонио, Александра Банченко, Юрий Корриган, Нина Магочи, Нина Николаева, Сара Хадспит.

ARTICLES



СТАТЬИ

*I*

*Dostoevsky from the Perspective  
of Philosophical Discourses*



*Достоевский с перспективы  
философских дискурсов*



## **Размышления о Достоевском как философе и теологе<sup>1</sup>**

### *Постановка проблемы*

В исследованиях о Ф. М. Достоевском его часто называют не только писателем или поэтом, но и психологом, политиком и пророком нигилизма и русской революции. Таким образом, с конца XIX века появилось немало научных публикаций, в которых автор *Записок из подполья* анализировался с философской или даже теологической/богословской точки зрения. Но насколько оправдан такой подход? Правильно ли называть Достоевского “философом” или “теологом/богослогом”?

### *Философия и теология в Греции*

Истоки философии находятся в древнегреческой культуре,<sup>3</sup> а ее первые проявления в греческих колониях Малой Азии. Из города-государства (πόλις) Милет происходил Фалес, за которым в своих философских размышлениях последовали его соотечественники Анаксимандр и Анаксимен, а также, среди прочих, Гераклит из Эфеса, Эмпедокл из Агригента, Платон и Аристотель.

- 1 Переработанный текст доклада под названием “Достоевский как философ? Достоевский как богослов? Конец недоразумения!”, представленного на международной конференции по Достоевскому, которая состоялась в Афинах 16-18 октября 2025 г.
- 2 В русском языке различают ‘теологию’ и ‘богословие’, причем первое обозначает латинскую традицию, а второе – православную доктрину. В настоящей статье мы не собираемся вступать в эти чисто конфессиональные дискуссии. Мы намерены решить вопрос о происхождении термина ‘θεολογία’ в греческом мире, чтобы понять, что он означал в своих истоках. Только тогда мы сможем судить о правильности использования такого понятия в отношении Достоевского.
- 3 См. Диоген Лаэртский, *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*, “Предисловие”, I, §§1-4: «И таким образом философия зародилась у греков, о чем свидетельствует ее название, исключаящее всякую мысль о варварском происхождении». Перевод [измененный нами] М. А. Гаспарова (Москва: Мысль, 1979), с. 64.

Эта наука,<sup>4</sup> зародившаяся из удивления и восхищения φύσις ('природы'),<sup>5</sup> ставила своей целью ее понимание через исследование первопричин.<sup>6</sup> В этом смысле философия вскоре приобрела двойной божественный характер, поскольку Божественность<sup>7</sup> казалась не только одной из этих первопричин,<sup>8</sup> но и обладательницей того знания (Σοφία), чего жаждали эти первые «физики».<sup>9</sup> Об этом свидетельствует Пифагор из Самоса, который указал, что лишь Божественность была мудрой<sup>10</sup>, называя того, кто стремился к ней, «философом», то есть «любителем мудрости».<sup>11</sup>

4 О значениях, которые слово 'философия' имело на протяжении всей своей истории в Греции, см. WERNER JAEGER: *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, Vol. III: *The Conflict of Cultural Ideals in the Age of Plato*. Transl. from the German Manuscript by Gilbert Highet (Oxford: Basil Blackwell, 1947); BERNARD WILLIAMS: "Philosophy", in MOSES I. FINLEY (Ed.), *The Legacy of Greece. A New Appraisal* (Oxford: Clarendon Press, 1981), pp. 202-255.

5 См. ПЛАТОН, *Тезетем*, 155d и АРИСТОТЕЛЬ, *Метафизика*, I, 2, 982b12-13.

6 Когда Анаксагора спросили, для чего он был рожден, он ответил: «Для наблюдения солнца, луны и неба» (Εἰς θεωρίαν ἡλίου καὶ σελήνης καὶ οὐρανοῦ) – ДИОГЕН ЛАЭРТСКИЙ, II, §10, с. 106. Почти все труды, написанные этими ранними философами или, лучше сказать, «физиками», были озаглавлены *О природе*. Так, напр., Гален сказал о Гиппократе, что тот факт, что он «дал название своему произведению не *Об элементах*, как это сделал врач Асклепиад [а *О природе*], не может быть поводом для каких-либо размышлений, потому что все произведения древних озаглавлены *О природе*, о чем свидетельствуют труды Мелиссы, Парменида, Эмпедокла, Алкмеона, Горгия, Продика и всех остальных, в то время как Аристотель излагает свои идеи об элементах в своих произведениях *О небе*, *О возникновении и уничтожении*, точно так же, как Хрисипп в своем *О субстанции*» – ГАЛЕН, *Об элементах*, кн. I, 9.26-9.27 (487).

7 В отличие от того, что обычно делается в таких случаях, мы считаем, что писать имя Божества или Божеств с маленькой буквы – это проявление неуважения к другим народам. По этой причине в этой статье слова Бог, Божественность или Божественное всегда будут написаны заглавными буквами.

8 Божественность не только казалась первопричиной всего, но и для греков φύσις как целое, в свою очередь, считался Божественным, о чем свидетельствуют Алкмеон или Фалес из Милета. См. АРИСТОТЕЛЬ, *О душе*, 405a32-405b1, 411a8; и *Метафизика*, I, 1-2, 980a20-983a23 и XII, 8-9, 1073a14-1075a10.

9 См. ПЛАТОН, *Федр*, 239b; АРИСТОТЕЛЬ, *Евдемова этика*, VIII, 3, 1249b16 и далее; и *Никомахова этика*, VI, 7, 1141b1 и далее.

10 См. также ПЛАТОН, *Пир*, 203e. Под «Божественностью», конечно, не следует понимать иудео-христианского Бога.

11 Согласно ДИОГЕНУ ЛАЭРТСКОМУ (I, §12, с. 66), именно Пифагор ввел термины «философия» и «философ», утверждая, что «мудрецом же [...] может быть только Бог, а не человек. Ибо преждевременным было бы философию называть «мудростью», а упражняющегося в ней – «мудрецом», как если бы он изострил уже свой дух до предела; а философ [«любомудр»] – это просто тот, кто испытывает влечение к мудрости». Точно так же именно ПЛАТОН в *Федре*, 278d, подчеркнул божественный характер фило-

В самом деле, если Божественность определяется как νοῦς ('нус, разум')<sup>12</sup> или ἡ νόησις νοήσεως ('мышление о мышлении'), что, в свою очередь, является ζωή ('жизнь'),<sup>13</sup> то человек, единственное животное, обладающее λόγος ('логосом')<sup>14</sup> и νοῦς,<sup>15</sup> пользуясь тем, что у него есть общего с Божественностью, достиг бы божественного статуса,<sup>16</sup> то, что Перипатетик назвал ὁ βίος θεωρητικός ('созерцательная жизнь').<sup>17</sup> Благодаря этой ноэтической деятельности, целью которой было «увечковечить себя и приложить все усилия, чтобы жить согласно самому лучшему, что есть в нас»,<sup>18</sup> философ становится любимым Богов (θεοφιλέστατος ἄρα).<sup>19</sup>

софа, в то время как в *Государстве* он предложил классическое определение как философии как науки, так и философа как правителя и законодателя. В качестве примера можно упомянуть 475c, 491a-b, 495d или 497a-b.

12 АРИСТОТЕЛЬ, *О молитве*, фрагмент 1.

13 См. АРИСТОТЕЛЬ, *Метафизика*, XII, 7, 1072b25-30, а также XII, 9, 1074b34.

14 См. АРИСТОТЕЛЬ, *Политика*, I, 1253a9-10. Наряду со способностью говорить, очевидно, связан голос, который облегчает самовыражение, добавляя, таким образом, еще одно совершенство человеку, которого Аристотель сам считает самым выдающимся животным, обладающим дискурсивными способностями и интеллектом. См. *О душе*, II, 8, 420b5-421a6, а также II, 3, 414b18-19.

15 Этим νοῦς или интеллектом обладают не все: «от интеллекта [участвуют] только Боги и очень небольшая группа людей» (νοῦ δὲ θεοῦς, ἀνθρώπων δὲ γένος βραχύ τι) – ПЛАТОН, *Тимей*, 51c. См. также АРИСТОТЕЛЬ, *О душе*, I, 2, 404b5-7, II, 3, 415a7-8 и III, 3, 427b8.

16 См. АРИСТОТЕЛЬ, *О душе*, I, 4, 408b29-30 и *О возникновении животных*, II, 3, 736b28. И здесь, как и во многих других вопросах, Стагирит развивал мысль своего учителя, как это видно из ПЛАТОН, *Федр*, 249c-d.

17 «Итак, если ум божественен по отношению к человеку, то жизнь в соответствии с ним будет также божественной по отношению к человеческой жизни» (*Никомахова этика*, X, 7, 1177b30-31; см. также I, 1098a1-20, где утверждается, что это наилучшая возможная жизнь). Мы переводим все цитаты из этого сочинения Аристотеля непосредственно с греческого языка по изданию *Aristotelis Ethica Nicomachea*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Bywater (Oxford: Oxford UP, 1962).

18 АРИСТОТЕЛЬ, *Никомахова этика*, X, 7, 1178a1-2.

19 «Более того, тот, кто действует в своей деятельности в соответствии со своим интеллектом и развивает его, кажется самым желанным и самым любимым Богами. Действительно, если Боги проявляют какую-либо заботу о человеческих делах, как считается, также будет разумно, если они будут потакать тому, что лучше и ближе всего к ним (а это был бы интеллект), и что они вознаграждают тех, кто любит и почитает их больше всего, как если бы они заботились о своих друзьях и они будут действовать прямо и благородно. Очевидно, что все эти действия принадлежат в первую очередь мудрому человеку; и, таким образом, он будет самым любимым богами, и вполне вероятно, что он также будет самым счастливым. Так что, если рассматривать его таким образом, мудрец будет счастливейшим из всех людей». АРИСТОТЕЛЬ, *Никомахова этика*, X, 8, 1179a23-33. См. также ПЛАТОН, *Законы*, 716c-d.

Этот βίος θεωρητικός однако не означает отдаления от реального мира, скорее наоборот – требует своего господства.<sup>20</sup> Действительно, в то время как Платон утверждал, что только «божественный человек»<sup>21</sup> способен быть демиургом или законодателем общества<sup>22</sup> благодаря познанию Идеи Добра, «предмета высшего изучения, на основе которого справедливые и все другие вещи становятся полезными и ценными»,<sup>23</sup> Аристотель добавлял, что философ является «архитектором духовного и социального мира»<sup>24</sup> и, следовательно, гарантом наилучшего возможного политического правительства.<sup>25</sup> Таким образом, осуществляя ὁ βίος πολιτικός ('политическая жизнь'), любители мудрости становились

20 Тезис, который так усердно отстаивали Платон и Аристотель, о том, что Философия – это единственное знание, не имеющее “практической” цели, следует понимать как реакцию на софистику и меркантильный менталитет того времени, которые рассматривали все в полезности и в непосредственной материальной выгоде. Также важно не забывать, что «Greek science and philosophy were “aristocratic” in the sense that they developed among the leisured classes, for whom the only acceptable practical pursuits were war and statecraft, poetry and oratory» – Moses I. FINLEY, *The Ancient Greeks. An Introduction to their Life and Thought* (New York: The Viking Press, 1963), p. 105. См. также Arthur H. ARMSTRONG, “Greek Philosophy and Christianity”, in FINLEY (Ed.), *The Legacy of Greece*, pp. 347-375.

21 См. ПЛАТОН, *Законы*, 645b.

22 «By his work in making laws, the legislator becomes the demiurge of human society, which must be made a part of the greater cosmos; and the rule of God perfects itself in conscious accomplishment of the divine logos, by man as a rational being» – JAEGER, p. 242. Как установил Платон в так называемом “мифе о пещере”, философ также обязан править (*Государство*, 539e-540c; а также 473d, 474b-с, 484b, 486b, 487a-е, 489a-b, 494a-b, 496b-с, 499b-с, 519b-521a, 540d и *Законы*, 709-712a).

23 ПЛАТОН, *Государство*, 505a. Далее философ уточняет, что «после того, как [Идея Добра] осознана, необходимо признать, что она является причиной всего правильного и прекрасного, что есть во всех вещах; что, хотя в видимой сфере она породила свет и властителя его, в сфере разумной она является властительницей и производительницей истины и знания, которую обязательно должен увидеть тот, кто хочет действовать мудро как в частном, так и в общественном плане» – *Государство*, 517c, см. также *Эвтидем*, 218b. Мы переводим все цитаты из этого сочинения Платона непосредственно с греческого языка по изданию *Plato's Republic. The Greek Text. Edited, with Notes and Essays by the late B. Jowett and Lewis Campbell* (Oxford: Clarendon Press, 1894).

24 АРИСТОТЕЛЬ, *Политика*, VII, 3, 1325b23.

25 Политическая система, которую должен установить философ, колеблется между монархией и аристократией. В своих *Законах* Платон напишет относительно названия, которое должно быть у города, которым правят философы, что «если необходимо иметь городу такое название, то лучше заимствовать его от истинного Бога, управляющего существами разумными (τὸν νοῦν)» (713a). Мы цитируем из перевода В. И. Оболенского (Москва: Тип. С. Селивановского, 1827), с. 150.



вдвойне любимыми Божествами, поскольку «нет ничего, в чем добродетель ближе всего приближается к могуществу Богов, чем основание новых городов или сохранение уже существующих».<sup>26</sup>

В этом контексте, когда великий специалист по Греции, Вернер Йегер, хотел заняться тем, что обычно называют «досократической философией», он говорил о теологии ранних греческих мыслителей, поскольку «великие новые идеи древнейших мыслителей о “природе” и “вселенной” были для них непосредственно связаны с новым представлением о Божественном. В этом единстве духовного Богопознания и мыслительного осмысления сущего лежит исток всей последующей философской теологии греков».<sup>27</sup>

Обратим внимание на выражение: «философская теология». Это означает, иными словами, что в Греции философия и теология не были разделены, а тесно связаны. Действительно, Платон был назван «теологом классического мира»,<sup>28</sup> без которого не существовало бы ни науки, ни понятия, и достаточно прочесть его *Государство* и *Законы* чтобы убедиться в огромном значении размышлений о Боге в его философии. Аристотель, верный ученик Платона, называл теологию «первой философией», поскольку была посвящена самому благородному вопросу, то есть Божественности,<sup>29</sup> ибо она присутствует в природе.<sup>30</sup>

26 ЦИЦЕРОН, *О государстве*, VII, 12 («Neque enim est ulla res, in qua propius ad deorum numen uirtus accedat humana, quam ciuitatis aut condere nouas aut conseruare iam conditas»).

27 Вернер ЙЕГЕР, *Теология ранних греческих философов. Гиффордские лекции 1936 года*. Пер. с англ. А. С. Мерзеновой (Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2021), с. 58. Измененный нами перевод.

28 Так окрестил его и несколько раз называл Йегер в *Пайдейя*.

29 «Если нет какой-либо другой сущности, кроме созданных природой, то первым учением было бы учение о природе. Но если есть некоторая неподвижная сущность, то она Первее и учение о ней составляет первую философию, притом оно общее [знание] в том смысле, что оно первое. Именно первой философии надлежит исследовать сущее как сущее – что оно такое и каково все присущее ему как сущему» – *Метафизика*, VI, 1, 1026a, 27-32. Цитата переведена нами из следующего критического издания греческого текста: *Aristotle's Metaphysics. A Revised Text with Introduction and Commentary* by W. D. Ross (Oxford: Clarendon Press, 1924).

30 АРИСТОТЕЛЬ, *Метафизика*, VI, 1, 1026a19.

### Концепция знания (философия и теология) в Библии

Священная книга как иудеев, так и христиан начинается с явного осуждения знания. Так, Иегова, создав Адама и поместив его в Эдемский сад, дает ему следующую заповедь: «Ты можешь есть от всех деревьев в саду, но от дерева познания добра и зла не ешь, ибо в день, когда ты съешь от него, ты умрешь» (Быт 2:16-17).<sup>31</sup>

В полном соответствии с этим запретом Соломон считает, что знание влечет за собой боль и страдания (Екк 1:18) и никоим образом не ведет к «земному счастью», поскольку «под солнцем» невозможно достичь *ὁ βίος μακάριος* («блаженная жизнь»), провозглашенного язычниками.<sup>32</sup> Кроме того, иудейский мудрец называет интеллектуальные усилия «напрасными» и «бесполезными», ибо человек неспособен познать творение Бога (Екк 3 и 8:16-17). Эта невозможность провозглашена Иеговой (Екк 2:26, 3 и 7:14), который, как позже пояснит Павел Тарсийский, выступает категорически против «философии и образов, основанных на преданиях человеческих».<sup>33</sup> По этой причине иудей, то есть последовательный христианин, должен перестать читать и писать «книги», потому что «долгое занятие – утомительно для тела» (Екк 12:12).

Эта концепция, в свою очередь, находит свое оправдание в том факте, что мудрость принадлежит Иегове,<sup>34</sup> который сначала хотел даровать ее исключительно народу Израиля (Сир 3, 32-38), а затем предложить ее всему остальному человечеству<sup>35</sup> через Святого Духа.<sup>36</sup> Эта мудрость, которую этот Бог дарует человеку и которую тот должен каким-то образом

31 В своей замечательной статье “Presència del cristianisme en la filosofia”, *Qüestions de vida cristiana*, 207, 2002, pp. 53-72, испанский философ Сальви Турро (Salvi TURRÓ) указывает на существенные различия, которые эта притча вносит в мировоззрение Запада, и ее влияние на таких благочестивых мыслителей, как Кант, Фихте или Гегель, в частности, на с. 59-60.

32 Напр., АРИСТОТЕЛЬ, *Никомахова этика*, X, 8, 1178b26.

33 Послание к Колоссянам, 2:8. См. также Еф 5:6 и 2Тим 6:20. Иисус использовал выражение «предание человеческое» как синоним «человеческой мудрости» (напр., Мк 7:8).

34 См. Исаи 11:2, 28:29; 40:14; Иер 10:12, 51:15, 54:15; Прит 21:30; Псал 104:24, 147:5; Иов 12:13,16; 21:22; 36:5, 37:16; Дан 5:14; Лк 21:15 и Рим 16:27.

35 См. Втор 1:17; 2:21-22; Сир 1:1-10; Псал 94:10, 119:66; Прит 2:6-7; Иов 32:8 и Еф 1:8.

36 См. Прем 9:1-17; 1Кор 12:8, а также Кол 1:9. Отсюда некоторые отцы Церкви будут утверждать, что все, что было истинного в языческой философии, происходило именно из этого учения Святого Духа. См., напр., классическое произведение Евсевия Кесарийского *Εὐαγγελικὴ προπαρασκευή*, известное под латинским названием *Praeparatio evangelica*.

стремиться обрести,<sup>37</sup> имеет своей отправной точкой страх перед Иеговой,<sup>38</sup> в убеждении, что не существует никакого знания, которое могло бы быть автономным<sup>39</sup> или противоречить этому Божеству (Прит 21:30), поскольку его цель состоит исключительно в размышлении над заповедями, полученными от Него:

Не ищи вещей, которые тебе не по силам, не исследуй то, что превышает твои возможности. Размышляй над заповедями, которые ты получил, потому что тебе не нужны скрытые доктрины. Не занимайся напрасными размышлениями о том, что тебя превосходит; тебе уже научили большому, чем человек может понять. Спекуляции погубили многих людей; ложные предположения сбили их с пути истинного (Сир 3:21-24).<sup>40</sup>

Следовательно, мудрец Ветхого Завета ограничивается «размышлением над заповедями Господа и непрерывным выполнением Его повелений. Он сам [тогда] укрепит твое сердце и даст тебе желаемую мудрость» (Сир 6:37).<sup>41</sup> То есть библейское знание, «отражение вечного света, непорочное зеркало действия Бога, образ Его благодати» (Прем 7:26), проявляется в «книге заповедей Бога, Законе, который будет существовать вечно. Все, кто соблюдает его, будут жить, а те, кто отвергают его, умрут» (Сир 4:1).<sup>42</sup> Таким образом, «соблюдение Закона» считает-

37 Вся книга *Притчей Соломоновых* наполнена призывами к поиску мудрости, которая считается высшим благом, превосходящим даже золото и все богатства этого мира (см., напр., 3:13, 4:5-7 и т.д.). Однако то, что может показаться читателям на первый взгляд как «призыв к мудрости», по сути, является не чем иным, как призывом к слепому послушанию Иегове: «Нет мудрости, и нет разума, и нет совета перед Иеговой», – говорится в этой же книге (21:30).

38 См. Псал 111:10, Иов 28:28, Прит 1:7, 9:10, 15:33, подобно Ис 33:6. Фактически, утверждается не только, что «Блажен человек, который всегда боится Бога» (Прит 28:14), но и то, что этот страх «продлевает жизнь» (Прит 10:27), то есть является «источником жизни» (Прит 14:27).

39 См., напр. Прит 20:24.

40 Подобные проявления можно найти в этой же священной книге – 4:11-19; 15:1-10; 19:20-24 и 21:11.

41 Ср. Прем 6:12-20. В этом смысле фигура Соломона является образцовой: его мудрость приходит не в результате собственных усилий по поиску истины или знания, а потому, что она была дана ему Богом, как сказано в 1Цар 4:29 [5:9], 5:12 [5:26] и 10:24, а также во 2Пар 1:10-12 и 9:23. Аналогичные случаи представлены также Иовом (Иов 39:17), Даниилом (Дан 2:23, 9:22) или Ездрой (Езд 7:25).

42 Эта ветхозаветная концепция мудрости также определяется в других отрывках как: «Страх Господень есть истинная премудрость, и удаление от зла – разум» (Иов

ся единственной мудростью, которая гарантирует бессмертие, «позволяет нам уподобиться Богу» (Прем 6:18-19; см. Прем 8:13) и вызывает Его любовь (Прем 7:28).

Новый Завет дополняет эту еврейскую концепцию, противостоящую философии, изречением раввина Иисуса: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф 5:3). Действительно, определив себя как «Я есмь путь и истина и жизнь. Никто не приходит к Отцу, как только через Меня»,<sup>43</sup> теперь истинными «детьми мудрости» считаются те, кто верит в Него, кто признает Его Мессией, посланным Богом, и «принимает Божественный замысел, справедливый и полный мудрости» (Лк 7:35), то есть возлагает на Него свою надежду как на высшую нормативную инстанцию.<sup>44</sup> Ибо «в Нем сокрыты все сокровища мудрости и знания» (Кол 2:3), и с тех пор Иисус является единственным, кто способен даровать мудрость всем людям, если они верят в Него (Лк 21:15 и 1Кор 1:24-31): «Если же кому из вас недостает мудрости, пусть просит у Бога, который всем дает щедро и без упрека, и она будет ему дана» (Иак 1:5).

Последствия этой доктрины, проповедуемой Иисусом, излагает Павел из Тарса в первом послании к коринфянам, в котором он называет «безумной мудрость этого мира» (1Кор 1:20 и 3:19) и открыто объявляет ей войну: «Ибо то, что кажется неразумным в Божьем деле, мудрее мудрости человеческой, и то, что кажется немощным в Божьем деле, сильнее человеческого» (1Кор 1:25). Действительно, истинная мудрость – это «скрытая в замысле Божьем» (1Кор 2:7), которая была открыта христианам через Святого Духа (1Кор 2:10), которая познается исключительно через веру (1Кор 2:11-16) и которая, в отличие от мудрости «князей этого века», вечна, потому что исходит от «силы Божьей» (1Кор 2:5).<sup>45</sup>

В этом контексте не менее решающим является антропологическая и гносеологическая переоценка, которая христианство вносит в европейское сознание.<sup>46</sup> В то время как философия видела исток мудрости в Бо-

28:28) или: «Лучше слабоумный, любящий Господа, чем очень умный, нарушающий Закон» (Сир 19:24). См. также Иер 8:9, 9:23; Псал 111:10; Прит 1:7, 1:29, 9:10, 15:33 и Сир 1:11-21, 27, 25:11.

43 Ин 14:6 («Εγώ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωὴ· οὐδεὶς ἔρχεται πρὸς τὸν πατέρα, εἰ μὴ δι' ἐμοῦ»); ср. Ин 18:37.

44 Мф 11:19; 13:54; Мк 6:2, а также 1Кор 1:18:31.

45 Это представление объясняется словами Христа, обращенными к Петру: «Блажен ты, Симон, сын Ионы, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, сущий на небесах» (Мф 16:17).

46 Необходимо прочитать слова из *Первого послания к Коринфянам* 1:26-31, наиболее ясным из которых является: «Бог избрал тех, кто неблагороден и презираем миром; Он

гах,<sup>47</sup> что нашло свое воплощение в заповедях Дельфийского храма,<sup>48</sup> она отличалась «лаконичностью»<sup>49</sup> и утверждала, что только через разум (интеллект) человек способен познать истину и, насколько это возможно, уподобиться Божеству, что, в свою очередь, было тесно связано с сильным элитизмом, предполагавшим, что массы по своей природе не философские<sup>50</sup> («глаза души большинства людей неспособны усилиться, чтобы увидеть Божественное»<sup>51</sup>).

Напротив, христианство обращается ко всем людям без различия,<sup>52</sup> предлагая спасение (и, следовательно, обожествление) без каких-

избрал тех, кто ничтожен, чтобы уничтожить тех, кто что-то из себя представляет» (1:28).

47 Здесь следует упомянуть не только тот факт, что Сократ утверждал (*Апология Сократа*, 28с), что Божество (ἑὸς) велело ему «жить, философствуя и исследуя себя и других» (исходя из максимы «Познай самого себя»), но и Парменида, произведение которого *Περὶ φύσεως* ('О природе') возникло из откровения, которое Богиня дала ему об истинном пути исследования, то есть о философии (стихи 20 и далее).

48 Чтобы избежать недоразумений, следует помнить о вышесказанной тесной связи между философией и религией в классической Греции, союз, который также будет иметь место в Риме, как свидетельствуют, среди прочих, Цицерон, Сенека или даже «атеист» Лукреций, чьи первые стихи его стихотворения *De rerum natura* представляют собой подлинный гимн греко-римским Божествам.

49 ПЛАТОН, *Протагор*, 342d-e.

50 См. ПЛАТОН, *Государство*, 494a. В числе авторов, подчеркнувших элитарность философии, можно назвать Артура ШОПЕНГАУЭРА, *Arthur Schopenhauer's handschriftlicher Nachlaß. Aus den auf der Königlichen Bibliothek in Berlin verwahrten Manuskriptbüchern hrsg. v. E. Grisebach*. IV Bd.: *Neue Paralipomena* (Leipzig: Philipp Reclam, 1892), S. 303-304.

51 ПЛАТОН, *Софист*, 254a-b.

52 С предпочтением, как уже указывалось выше, «нищих духом», то есть простолюдинов. В этом смысле стоит привести один из аргументов, который первые языческие критики приводили против этой особенности христианства: «Более благоразумны те христиане, которые дают следующее предписание: "Никто, кто обладает пайдейей, не должен приближаться, никто, кто мудр, никто, кто благоразумен, ибо такие вещи считаются среди нас злом. Но кто невежественен, неразумен, лишен пайдейи, нищ духом, тот пусть приходит со всей уверенностью". Ибо какие люди достойны своего Бога, они признают, когда хотят и могут обратить только гупцов, неблагородных, неразумных, рабов, женщин и детей [...]. Как можно считать злом обладать пайдейей и быть экспертом в лучших учениях, быть и казаться умным? Почему это мешает познать Бога? Почему это не должно быть, напротив, преимуществом и средством, с помощью которого можно лучше достичь истины?» – ЦЕЛЬС, *Правдивое слово*, фрагменты III, 44 и III, 49a. См. Jordi MORILLAS, "La primera crítica filosófica al Cristianismo: Celso y el *Alethes Logos*", *Daímon. Revista de Filosofía*, 34, 2005, pp. 19-36.

либо интеллектуальных усилий, только через веру,<sup>53</sup> единственный возможный доступ к вечной истине, *открытой* Святым Духом.<sup>54</sup> То есть человек не должен искать истину сам, поскольку она уже была *полностью* открыта ему в учении Христа,<sup>55</sup> который дает ему все ответы.<sup>56</sup> Они символизируются в так называемой “мудрости Креста”, то есть в учении об искуплении и спасении в жертве Христа:

Какие черты сходства есть между философом и христианином, учеником Греции и учеником Небес, тем, кто торгует славой, и тем, стремится к славе, и тем, кто стремится к спасению, тем, кто действует словами, и тем, кто действует делами, тем, кто созидает, и тем, кто разрушает, тем, кто защищает заблуждение, и тем, кто защищает истину, тем, кто крадет ее, и тем, кто

53 По вопросу веры в Евангелиях см. Jordi MORILLAS, “*Contra Christianos: la crítica filológica de Porfirio al Cristianismo*”, *Dáimon. Revista de Filosofía*, 40, 2007, pp. 145-164: 151-152. В *Правдивом слове* (I, 9) Цельс высказывался следующим образом: «Чтобы принять учение, мы должны следовать разуму и рациональному руководству, ибо тот, кто без этой осторожности присоединяется к мысли другого, подвергается верному обману. [Христиане] иррационально верят, как нищие и жрецы Кибелы и гадалели, как жрецы Митры и Сабация и как все, кого можно встретить, в явления Гекаты или другого демона или демонов. Потому что, подобно тому, как среди людей такого рода злые люди злоупотребляют глупостью легковверных и ведут их, куда хотят, так же происходит и среди христиан. Некоторые, не желая ни давать, ни принимать объяснений того, во что они верят, прибегают к таким принципам, как: “Не спрашивай, а верь” [Мк 5:36; 9:23] и “Вера твоя спасет тебя” [Мф 8:13; 9:22; Мк 5:34; 10:52; Лк 7:50; 8:48; 17:19]. И “Мудрость в жизни – зло, а глупость – добро” [1Кор 1:20-25; 2:1-6; 3:18-20; 4:10; 8, Еф 4:17 и далее; 1Тим 6:20-21; Евр 13:9]».

54 См. 1Кор 2:4 и 5. Августин Иппонийский, пожалуй, лучше всех выразил эту мысль, когда в своем комментарии к Евангелию от Иоанна (29:6) отметил: «Хочешь понять? Веруй. Ибо Бог сказал через пророка: “Если не поверите, не поймете” [Ис 7:9]. С этим связано то, что Господь добавил здесь далее: “Если кто хочет исполнить волю Его, тот узнает, от Бога ли оно или Я Сам от Себя говорю” [Ин 7:17]. Что означает: “Если кто хочет исполнить волю Его”? Но я сказал: “Если вы верите”, и дал такой совет: если ты не понял, говорю я, верь. Ибо интеллект – это награда за веру. Поэтому не ищи понимания, чтобы верить, но верь, чтобы понять, потому что, если не будешь верить, не поймешь». То есть для христианина *vera philosophia* – это понимание веры. Более подробно об этом см. Juan PEGUEROLES, *San Agustín. Un platonismo cristiano* (Barcelona: Promociones y publicaciones Universitarias, 1985), pp. 13-30.

55 Решающим в этом контексте является Послание к Евреям 1:2, где утверждается, что в лице Сына Бог высказался окончательно («ἐλάλησεν»), то есть Откровение является полным и к словам Христа абсолютно ничего больше добавить нельзя.

56 Ибо никто не может быть мудрым, кроме Христа (1Кор. 3:23). Так же высказались Иоанн в своем Евангелии (14:6), Павел в 1Кор. 2:14 и Иуда в своем послании, 3.

ее хранит?»<sup>57</sup> [...] Что же общего между Афинами и Иерусалимом? Что общего между Академией и Церковью? Что общего между еретиками и христианами? Наша доктрина происходит из портика Соломона, научившего нас искать Господа прямым и чистым сердцем. Пусть там разбираются те, кто избрал стоическое, платоническое и диалектическое христианство. Нам не нужно любопытство после Иисуса Христа, ни поиски после Евангелия. Когда мы верим, мы не хотим верить ни в что другое. Ибо это первое, во что мы верим, что нет ничего другого, во что мы должны верить.<sup>58</sup>

### Противостояние между философией и христианством

Таким последовательным образом христианство заткнуло рот разуму, и с тех пор задачей философов стало просто преподавать «еврейскую мифологию».<sup>59</sup> Фактически, появление веры в Христа на европейской земле и безжалостные мировоззренческие борьбы, веденные патристикой и схоластикой, полностью изменили греко-римское представление о фило-

57 ТЕРТУЛЛИАН, *Апология, или Защита христиан против язычников*, гл. XLVI (наш перевод).

58 ТЕРТУЛЛИАН, *Прещения против еретиков*, VII, 9-12 (наш перевод). Как показывает чтение Библии и вопреки тому, что обычно утверждается, Тертуллиан не представляет собой экстремизм, которому не следует следовать, а, напротив, излагает логичное и последовательное христианство. Недаром в том же духе высказывается Августин Иппонийский, который, познакомившись с философией, смог написать такое произведение, как *De civitate Dei*, в XIV, 28 книге которого он доказывает, что в граде Божьем «nulla est hominis sapientia, nisi pietas, qua recte colitur verus Deus, id exspectans praemium in societate sanctorum, non solum hominum, verum etiam Angelorum, ut sit Deus Omnia in omnibus» («В этом же граде нет иной мудрости, кроме благочестия, которое правильно почитает истинного Бога, ожидая в обществе святых, не только людей, но и ангелов, той награды, когда *будет Бог все во всем*»). Цит. по: Блаженный Августин, *Творения*, сост. и подгот. текста С. И. Еремеева (Санкт-Петербург: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс, 1998), т. 4: *О граде Божиим*.

59 Arthur Schopenhauer's handschriftlicher Nachlaß, S. 262 (§452): «Die Religion hat 1800 Jahre lang der Vernunft einen Maulkorb angelegt. – Die Aufgabe der Philosophieprofessoren ist Judenmythologie als Philosophie einzuschwärzen». См. также добавление к предисловию к третьему изданию предисловия к *Воле в природе*, где Шопенгауэр утверждает, что «Кант действительно открыл ужасную истину о том, что философия должна быть чем-то совершенно отличным от еврейской мифологии» (с. XIV), а также *Об университетской философии* (с. 179), *Eis cauton*, §695 и *Senilia*, 135, 4, где он называет профессоров философии «наемниками еврейской мифологии по найму».

софии.<sup>60</sup> Она отрывается от религии,<sup>61</sup> которая с тех пор отождествляется исключительно с христианством (интеллектуальная aberrация, продолжающаяся до наших дней) и становится просто «*ancilla theologiae*».<sup>62</sup>

60 Хотя атеистическая традиция, не имеющая никакого представления о том, о чем она говорит, сделала Гипатию символом этого противостояния, александрийская мудреца представляла собой гораздо больше, чем “атеистическое” сопротивление учению Христа: Гипатия олицетворяла греческий идеал мудреца, посвятившего себя как научным исследованиям, так и политике, а также борьбе с суеверием, проявившимся в ее эпоху в зарождающемся христианстве и в лице Кирилла Александрийского. См. John TOLAND, “Hypatia: or, The History of Most beautiful, most virtuous, most learned, and every way accomplish’d Lady; who was torn to pieces by the Clergy of Alexandria, to gratify the pride, emulation, and cruelty of the Archbishop, commonly but undeservedly stil’d St. Cyrill”, in John TOLAND, *Tetradymus* (London, 1720), pp. 101-136.

61 Мы еще раз повторяем, что в Греции, как и в Риме, философия никогда не была отделена от религии. Фактически, мы можем говорить о непрерывности (ср. ЙЕГЕР), если не о религиозном принципе философии или мудрости. Напр., в храме Аполлона в Дельфах было начертано 147 изречений, три из которых были выгравированы на пронаосе («Познай самого себя»; «Ничего сверх меры» и «Уверенность ведет к гибели»), происхождение которых приписывалось Богу Аполлону и которые позже были собраны первыми греческими мудрецами. Об этом свидетельствует Академик: «Некоторые из нынешних и прежних уже поняли, что лаконизм – это скорее стремление к мудрости, чем к гимнастике, зная, что способность произносить такие фразы свойственна человеку с прекрасным образованием. Среди них были Фалес из Милета, Пифагор из Митилены, Биас из Приены, наш Солон, Клеобул из Линдоса и Мисон из Кенеи, а седьмым в группе называют лакедемонянина Хилона. Все они были поклонниками и страстными учениками лакедемонского образования. Можно понять, что его мудрость была именно такой, вспомнив короткие фразы, сказанные каждым из них, которые, по общему мнению, стали принципом мудрости, который они посвятили в надписи Аполлону в его храме в Дельфах, записав то, что повторяют все: “Познай самого себя”, “Ничего сверх меры”». ПЛАТОН, *Протагор*, 342e-343b. Мы переводим со следующего греческого издания: *Platonis Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Burnet* (Oxford: Clarendon Press, 1905), т. 3. Ср. ПЛАТОН, *Хармид*, 164d-165b; КСЕНОФОН, *Воспоминания о Сократе*, IV, 2, 24; ПАВСАНИЙ, *Описание Греции*, X, 24, 1; ДИОГЕН ЛАЭРТСКИЙ, I, §§40-41; ПЛУТАРХ, *Естественная история*, VII, 32 и Эстолей. С другой стороны, следует упомянуть, как Аристотель цитирует надпись в храме Лето на Делосе в своих двух сочинениях по этике, чтобы исправить свое высказывание, утверждая, что счастье «является лучшим, самым прекрасным и самым приятным». См. АРИСТОТЕЛЬ, *Этика Эвдема*, 1214a1-10, а также *Этика Никомахова*, 1099a24-32.

62 Это краткое историческое изложение неизбежно носит очень общий и поверхностный характер и не учитывает как попытки гармонизации античной философии и христианства, так и попытки, предпринятые в противоположном направлении. Заинтересованному читателю рекомендуется самостоятельно ознакомиться с одним из многочисленных существующих материалов, в которых рассматривается этот, без со-



Эта ситуация сохранялась более 1500 лет, пока философия не начала освобождаться от христианского ига. Примером этой эмансипации являются такие авторы, как Фрэнсис Бэкон<sup>63</sup> или Артур Шопенгауэр, которые отстаивали тезис о том, что философия – это не поиск «*causa efficiens*» или «*causa finalis*», а ее задача – описывать, понять и познавать мир настолько, насколько это возможно.<sup>64</sup> Кроме того, по этой причине тот, кто обладает “вечной истиной”, философствовал так же мало, как и тот, кто никогда ее не искал,<sup>65</sup> ибо «тот, кто любит истину, ненавидит Богов, как в единственном, так и во множественном числе».<sup>66</sup>

Философия не верит (ибо в классическом разделении знаний, установленном Платоном, вера [*πίστις*] является низшей степенью знания<sup>67</sup>) и не стремится оправдать какие-либо верования, а ее цель заключается в достижении знания (*ἐπιστήμη*): «Философия, как наука, не имеет ничего общего с тем, во что следует или во что можно *верить*, а только с тем, что можно *знать*».<sup>68</sup>

Поистине, философия не имеет ничего общего «с учениями, которые частично были открыты древнему народу евреев, а частично появились в Иерусалиме тысяча восемьсот лет назад»,<sup>69</sup> и нет никакой совмести-

мнения, интересный период истории западной мысли от появления первых отцов Церкви до исчезновения схоластики с рождением того, что обычно называют “современной философией”, с Гильемом Оккамом или Рене Декартом в качестве ее главных предвестников.

63 Francis BACON, *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1720): «Ea enim demum vera est philosophia, quae mundi ipsius voces fidelissime reddit, et veluti dictante mundo conscripta est, et nihil aliud est, quam ejusdem simulacrum et reflectio, neque addit quicquam de proprio, sed tantum iterat et resonat» (кн. II, гл. 13).

64 См. Arthur SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke*. Nach der ersten, v. Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearb. und hrsg. v. Arthur Hübscher, 2. Bd.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1965), S. 98-99, 323.

65 См. *Arthur Schopenhauer's handschriftlicher Nachlaß*. Aus den auf der Königlichen Bibliothek in Berlin verwahrten Manuskriptbüchern hrsg. v. Eduard Grisebach. Dritter Bd.: *Philosophische Anmerkungen* (Leipzig: Philipp Reclam, 1895), S. 141.

66 *Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlass. Abhandlungen, Anmerkungen und Fragmente*, S. 440: «Wer die Wahrheit liebt, hasst die Götter, im Singular, wie im Plural».

67 ПЛАТОН, *Государство*, 510a-511e.

68 Arthur SCHOPENHAUER: *Sämtliche Werke*, 6. Bd.: *Parerga und Paralipomena*. Zweiter Band (Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag, 1947), “Über die Religion”, §175, S. 303 (383): «Die Philosophie hat, als eine Wissenschaft, es durchaus nicht damit zu tun, was *geglaubt* werden soll, oder darf; sondern bloss damit, was man *wissen* kann».

69 Arthur SCHOPENHAUER: *Sämtliche Werke*, 5. Bd.: *Parerga und Paralipomena*. Erster Band (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1960), S. 134 (153).

сти между философией и христианством, не говоря уже о «христианской философии», что было бы столь же абсурдно, как утверждение о существовании «христианской арифметики».<sup>70</sup> Как объяснил Шопенгауэр: «Вера и знание плохо уживаются в одной голове: они там как волк и овца в одной клетке; причем знание является волком, который угрожает съесть соседа».<sup>71</sup>

Именно поэтому «нельзя служить двум господам: или разуму или Писанию. *Juste milieu* здесь означает устроиться между двумя стульями. Либо верить, либо философствовать!»,<sup>72</sup> но обе эти деятельности одновременно несовместимы: чем больше науки, тем меньше веры (истина философии), и чем больше веры, тем меньше науки (истина христианства). «Ибо в философии откровения ничего не дают; поэтому философ, прежде всего, должен быть неверующим».<sup>73</sup>

*Но кто же такой Достоевский?*

Вернемся теперь к главному вопросу: можно ли Достоевского назвать “философом” или “богословом”? Действительно ли его произведения посвящены философским и богословским темам? Если мы хотим быть точными с философской, теологической и даже филологической точки зрения и не делать таких утверждений, как “Достоевский – лучший русский философ и богослов”,

<sup>70</sup> *Ibid.*, S. 134-135 (153).

<sup>71</sup> SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* II, §181, S. 325 (417): «Glauben und Wissen vertragen sich nicht wohl im selben Kopfe: sie sind darin wie Wolf und Schaaf in Einen Käfig; und zwar ist das Wissen der Wolf, der den Nachbar aufzufressen droht».

<sup>72</sup> SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* II, “Über die Religion”, §182, “Rationalismus”, S. 405.

<sup>73</sup> Arthur SCHOPENHAUER: *Über den Willen in der Natur*, Vorwort, S. XV: «Denn auf Offenbarungen wird, in der Philosophie, nichts gegeben; daher ein Philosoph, vor allen Dingen, ein Ungläubiger sein muss». По мнению Шопенгауэра, философия не является «ни церковью, ни религией» (см. “О университетской философии”). Такое категоричное утверждение может быть сделано только в христианском контексте. Уже отмечалось, что в Древней Греции философия не была отделена от религии, и, как напомнил великий специалист по древней культуре Антонио Товар, философы не уничтожают религию, а очищают ее: «Мы должны помнить об ужасах Богов Ханаана и Мексики, чтобы оценить, насколько мы должны быть благодарны всем тем благочестивым людям, обладавшим новым, более высоким чувством божественного и добра, которые таким образом освободили человечество от ужасного бремени» – Antonio TOVAR, *Un libro sobre Platón* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 15.

а затем называть его “писателем и поэтом”, необходимо говорить правильно.<sup>74</sup>

Если философия является «осознанным выражением внутренней основной структуры греческого человека, которая прослеживается на протяжении веков в высших представителях этого рода»,<sup>75</sup> то в какой степени оправдано называть христианина “философом”?

С другой стороны, теология является наукой о высших явлениях, кульминацией и венцом всего человеческого знания, то есть, богословие как изучение высших проблем философским интеллектом является специфически греческим творением (Аристотель). Действительно, теология является специфическим творением греческого духа, связанным с большим значением, «которое греческие мыслители придавали логосу, так как слово *theologia* означает приближение к Богу и богам (*theoi*) посредством логоса».<sup>76</sup> И этот подход, как установил Платон, должно всегда воспроизводить Божество таким, каким оно есть, то есть приближаться к нему естественным образом, а именно через рациональное представление о Божественном и в противовес ошибкам поэтов (*Государство*, 379а и далее) или, как мы сказали бы сегодня, еврейских пророков и христианских священников. Кроме того, это исследование Божественности имеет явный имманентный, естественный характер (*Метафизика*, XII, 7-8). Если это действительно так, то какой смысл называть христианина “богословом”?

У Достоевского все его “интеллектуальные” размышления вращаются вокруг сугубо христианских вопросов – «Я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие» (*ПСС* 29; 117).<sup>77</sup>

74 «Ведь отправной точкой всякого последовательного изучения любого вопроса должно быть определение, дабы можно было понять, о чем именно рассуждают» – Цицерон, *Об обязанностях*, I, 7. См. Марк Туллий Цицерон, *О старости. О дружбе. Об обязанностях*. Пер. с латинского и коммент. В. О. Горенштейна (Москва: Наука, 1993).

75 Werner JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (Berlin, New York: de Gruyter, 1973), S. 607 (II/91). По неизвестной нам причине это определение философии отсутствует в английской версии цитируемого нами произведения (р. 43), поэтому мы приводим его из немецкого оригинала.

76 ЙЕГЕР, с. 65.

77 Хотя это не место для подробного рассмотрения этого вопроса, необходимо отметить, что, по сути, все “философские” и “теологические” дискуссии, которые велись на Западе с момента появления христианства, касаются существования Бога. Эта единственная и утомительная тема западной “философии” и “теологии” уже должна привлечь внимание к тому, что здесь речь идет о чем-то ненормальном: хотя и в Греции, и в Риме были люди, которые не верили в Богов, дискуссия об их существовании не имела смысла. Все знали, что Боги существуют, и достаточно вспомнить знаменитые слова Гераклита (фраг. А9), чтобы убедиться в этой истине. Поэтому термин ‘вера’

Не нужно следовательно никакого “доступа”, ни какого “филологического анализа”, чтобы понять не только то, что, как говорил великий Карен Степанян, «каждый роман представляет кредо Достоевского полно и (для понимающего читателя) ясно»,<sup>78</sup> но и то, что это кредо состоит в откровенном проповедовании Евангелия – с момента выхода из каторги и познания не только Библии, но и русского народа задача Достоевского заключалась ни в чем ином, как в проповеди христианства. Так категорично высказывается например Рейнхард Лаут, который попытался систематизировать мысли Достоевского, как если бы тот был философом:

В христианстве Достоевского и его безусловном отношении к Христу нельзя сомневаться. Следует серьезно задаться вопросом: служил ли Достоевский во всех своих произведениях злу, или же каждое из его сочинений, имеющих определенное значение, является свидетельством его глубокого религиозного опыта, основанного на стремлении привести читателя на путь света Христова.<sup>79</sup>

К этому следует добавить то, что указывает одна исследовательница: «Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского».<sup>80</sup>

И это должно называться “философией” или “теологией”? Это скорее задача мудрецов Ветхого Завета или учеников Иисуса, а не философов или теологов: «В философии не должно быть места сказочным вымыслам», как Цицерон предупреждал.<sup>81</sup>

был абсурдным для греко-римлян: они не верили, а знали, что Боги существуют. Только введение концепции, чуждой европейскому человеку, является причиной стольких недоразумений, дискуссий и абсурдных проблем, которые заставили великие умы тратить время и силы, которые они могли бы посвятить гораздо более полезным для всего человечества делам.

78 Эмил Димитров, “Достоевский: роман и Евангелие. Беседа болгарского русиста Эмила Димитрова с вице-президентом Российского общества Достоевского Кареном Степаняном”, *Литературен вестник*, 16.8 (1-7.03.2006 г.), с. 9, 12-13: 12.

79 Reinhard LAUTH, “Der methodische Zugang zu Dostojewskijs philosophischer Weltanschauung”, *Orientalia Christiana Periodica*, XVIII, 1952, S. 5-37: 36-37.

80 Татьяна А. КАСАТКИНА, *Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания* (Москва: Водолей, 2019), с. 103.

81 ЦИЦЕРОН, *De divinatione*, II, 38. Текст приводится по изд.: Марк Туллий ЦИЦЕРОН, *Философские трактаты*, отв. ред., сост. и автор вступит. ст. Г. Г. Майоров. Пер. с латинского и коммент. М. И. Рижского (Москва: Наука, 1985).

Из этих размышлений выводится следующий принцип, который должен быть установлен в исследовании Достоевского: Достоевского нельзя назвать философом или теологом/богословом. Джон Локк уже предупреждал об опасности употребления слов без ясного представления и об их непоследовательности.<sup>82</sup> Недостаток философского и теологического образования проявляется в той необычайной щедрости, с которой некоторые ученые употребляют такие серьезные понятия, как философия или теология/богословие, у писателя, который был – в этом не может быть никаких сомнений – выдающимся христианским мыслителем. В этом смысле, если следовать аргументации, изложенной до этого момента, «Ни один религиозный человек<sup>83</sup> не приходит к философии, он в ней не нуждается; нет людей, которые действительно занимаются философией, которые были бы религиозными: они идут без повода, опасно, но свободно».<sup>84</sup>

В заключение, если мы хотим быть еще более точными и, прежде всего, справедливыми по отношению к жизненной задаче Достоевского как писателя и журналиста, мы должны признать, что наиболее подходящим определением для него было бы «пророческий мыслитель».<sup>85</sup>

Однако, что такое пророк? Все, что противоположно философу: исторически пророки никогда не занимались интеллектуальными проблема-

82 John LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, Book 3, Ch. 10: "Of the Abuse of Words".

83 Здесь Шопенгауэр имеет в виду христиан.

84 «Keiner, der religiös ist, gelangt zur Philosophie, er braucht sie nicht; keiner, der wirklich philosophiert, ist religiös: er geht ohne Gängelband, gefährlich, aber frei» – Arthur SCHOPENHAUER, *Der handschriftliche Nachlass. Band 2: Kritische Auseinandersetzungen (1809-1818)*, hrsg. v. Arthur Hübscher (Frankfurt a. M.: Kramer, 1967), S. 226.

85 Под этим названием его изучает Walter NIGG, *Prophetische Denker. Löscht den Geist nicht aus* (Rottweil: Verlag Das Wort, 1986). В этом контексте стоит процитировать свидетельство Рейнхарда Лаута, который утверждает, что «Достоевский, конечно, никогда не сожалел об отсутствии пророчеств в православии, но он сделал нечто гораздо более важное: своими словами он стал больше, чем писатель и поэт, а именно пророком, подобно Исае или Софоклу в древности»: см. его доклад «¿Qué nos dice Dostoievski hoy?» [Что Достоевский говорит нам сегодня?], in Reinhard LAUTH, *Dostoievski, su siglo y el nuestro*, trad. de Alberto Ciria (Barcelona: Prohoms Edicions i Serveis Culturals, 2005), p. 261. Кроме того, стоит вспомнить, как Достоевский в последние годы своей жизни был провозглашен «пророком» (особенно после его "Речи о Пушкине"), о чем говорится в последнем томе обширной биографии русского писателя, написанной Дж. Фрэнком: Joseph FRANK, *The Mantle of the Prophet 1871-1881* (Princeton and Oxford: Princeton UP, 2002).

ми,<sup>86</sup> а посвящали себя распространению слова Иеговы (Ветхий Завет) или Иисуса (Новый Завет),<sup>87</sup> поскольку «их трогает не полнота жизни, а то, что поддерживает все существование и без чего невозможно обойтись»,<sup>88</sup> то есть вера в Бога.

Эти пророки также являются политиками,<sup>89</sup> анализирующие текущую ситуацию и предупреждающие своих современников о том, что может произойти, *если* (и это ключевое слово) они не примут необходимых мер перед лицом угрожающей им опасности,<sup>90</sup> «чтобы искоренять, поражать и погублять, равно как строить и насаждать» (Сир 49:9). В чем заключаются эти меры – это задача, которой мы, исследователи, посвящаем себя, ибо «то, что говорят пророки, остается актуальным и сегодня, как будто было написано слово в слово для настоящего времени».<sup>91</sup>

86 В самом деле, «пророческий дух не верит, что обладает, подобно платоновскому духу, общей и концептуальной вечной истиной» – Martin BUBER, “Die Forderung des Geistes und die geschichtliche Wirklichkeit” [Инаугурационная лекция в Иерусалимском ун-те в 1938 г.], in Martin BUBER, *Hinweise. Gesammelte Essays* (Zürich: Manesse Verlag, 1953), S. 121-141: 139). По этой причине то, что проповедует пророк, никогда не может рассматриваться ни как доктрина [философия], ни как теология, см. NIGG, S. 13.

87 Евр 19:10.

88 NIGG, S. 11.

89 Важность политики в творчестве Достоевского является неоспоримым фактом в научных исследованиях. См., напр., Jordi MORILLAS, “El valor de la política en la vida y en la obra de F. M. Dostoevski”, *La Torre del Virrey*, 3, 2009, pp. 1-14.

90 См. Martin BUBER, *Der Glaube der Propheten* (Zürich: Manesse Verlag, 1950), S. 12-14, а также NIGG, S. 25.

91 NIGG, S. 74. Более подробное изложение темы, представленной в данной статье, заинтересованный читатель может найти в Jordi MORILLAS, “¿Dostoevski filósofo? Reflexiones acerca de un malentendido”, *Estudios Dostoevski*, 11, enero-diciembre 2025, pp. 4-24 (<http://agonfilosofia.es/EstudiosDostoevski/ed11pdf/morillas004024.pdf>).

Romilo Aleksandar KNEŽEVIĆ  
University of Niš

***Freedom Before Being: Berdyaev, Dostoevsky,  
and the Ontology of the Ungrund.  
Reconsidering Divine Antinomy and  
Uncreated Freedom in Russian Religious Thought***

At the very centre of his book on Dostoevsky, Nikolai Berdyaev makes the following remark:

If he [Dostoevsky] had developed his teaching about God and the Absolute *to its necessary conclusion* he would have to acknowledge *an antinomy in the nature even of God*, to have found in him also a chasm of darkness, thus approximating to Jacob Boehme's theory of the *Ungrund*. The human heart is in essence antinomian, but it dwells in a fathomless abyss of being.<sup>1</sup>

Why is the theory of the *Ungrund* or the *bottomless* so important for Berdyaev? Why does he set it as the crucial criterion of Dostoevsky's philosophical consistency? I would like to argue from the very outset that this is because Berdyaev believed that without the *Ungrund* freedom, divine or human, is impossible. In other words, freedom is impossible if God is imagined as the Aristotelian Absolute or *actus purus* [coincidence of opposites], i.e., an *esse* [essential nature or essence] without *posse* [possibility, potency], a full actualisation without potency. Freedom is conceivable only if we posit an antinomy in God, if we de-

1 Nicolas BERDYAEV, *Dostoevsky: An Interpretation*, transl. by Donald Attwater (San Rafael, CA: Semantron Press, 2009), p. 59 (emphasis mine – R. K.). Further in the text, the page numbers will figure in the main body of the essay. In the 2009 edition from which I am quoting both in the title and in the text the translator uses the “Dostoevsky” form of the surname. This is reshaped in the paper in the form of “Dostoevsky”. For a critical approach to Berdyaev's reading of Dostoevsky see, for ex.: Vladimir K. KANTOR, “Berdyaev on Dostoevsky: Theodicy and Freedom”, *Russian Studies in Philosophy*, 53 (4), 2015, pp. 324-337, doi:10.1080/10611967.2015.1123060; Татьяна Г. МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА, “Богословие Ф. М. Достоевского в понимании Бердяева”, *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2020, № 3 (11), с. 117-139, doi:10.22455/2619-0311-2020-3-117-139; David PATTERSON, “Dostoevsky's Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdyaev”, *Dostoevsky Studies*, vol. 8, 1987, pp. 187-197.

pict God as a special kind of *possest*,<sup>2</sup> to use Nicolas of Cusa's term, a unity of *esse* and *posse* in which the latter is completely autonomous.<sup>3</sup> From what has been said we can probably guess that, when he talks about freedom, Berdyaev does not have in mind freedom of will. For Berdyaev, freedom is the question of ontology.

To properly address this complex issue, we need to outline the context in which Dostoevsky develops his worldview.

### *Dostoevsky's worldview*

Dostoevsky was not only a great artist, but also an ingenious dialectician and Russia's greatest metaphysician (p. 11). This is how Dostoevsky was described by Nikolai Berdyaev (1874-1948). Tolstoy was probably a finer artist than Dostoevsky, argues Berdyaev. Nevertheless, Dostoevsky is the greater thinker of the two, because he was aware of the "eternal human contradiction" (p. 23). By the "eternal human contradiction" Berdyaev implies a Heraclitan war between antinomic principles of light and darkness, of good and evil.

Berdyaev suggests – and this is crucial for his theory – that this antinomy in Dostoevsky does not only concern human nature, but also the essence of God. The contradiction is "eternal", which means that for Dostoevsky evil is not just a moment in the evolution of good (p. 94). "Evil is evil: its nature is interior and metaphysical, not exterior or social", stresses Berdyaev (p. 92).

Dostoevsky's dialectic holds a prominent place in his outstanding psychology (p. 11). Moreover, this dialectic makes the very quintessence of his art. For Dostoevsky, ideas are living beings and their existence is highly dynamic. He is close to Heraclitus because everything in his world is in motion, opposition, and struggle.

The world of ideas conceived by Dostoevsky is entirely original and has nothing in common with that of Plato. Ideas are not prototypes of being, primary entities, much less norms; they are the destiny of living being... Dostoevsky no less than Plato recognized that ideas as such have a value of their own. And, in spite of the present tendency to deny this autonomous value and to be blind to their worth in any writer, Dostoevsky cannot be understood – indeed, his books

2 "Possest" or "to be able to be" is Nicolas Cusa's key term that unites *esse* and *posse*, *actuality* and *potency*.

3 Nicholas of CUSA, *Triialogus de Possest*, in Jasper HOPKINS, *A concise introduction to the philosophy of Nicholas of Cusa: introduction, text, and English translation of Triialogus de Possest (1460)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973), p. 69.



had better be left alone – unless the reader is prepared to be immersed in a vast strange universe of ideas (p. 12).

What is a writer's worldview, asks Berdyaev, if not his intuitive probing of its ontological essence? Dostoevsky's thinking is as remote as possible from an abstract system, it is more of an intuition of a genius about universal destiny. His intuition is not only artistic but also intellectual and philosophical – a true gnosis. Berdyaev believes that Dostoevsky, in a special sense, was a gnostic (p. 13). His understanding of the world is in the highest degree dynamic and when we accept it is as such, what seemed to be internal contradiction will prove to be the principle of *Coincidentia Oppositorum* (*ibid.*).

For Berdyaev, the “eternal human contradiction” is a cleavage in the spirit, and this *dédoublement* is the most important theme of Dostoevsky's novels. Dostoevsky is not a realist in the common sense of this word. His art was altogether occupied with realities of the spirit. True, his plots resemble realistic novels, describing a tale of crime, but one feels a presence of different, inner reality. Dostoevsky believes that the fundamental realities are related to the human spirit – “reality is the relations of man with God and Satan” (pp. 25-26). The relationship between Ivan Karamazov and Smerdyakov, which is the most obvious example of *dédoublement*, cannot be described as realistic. Beneath the consciousness there is always a world of the unconscious. Human beings create their relationships not only by conscious means, but more by invisible and unconscious capacities. Berdyaev here has in mind the invisible bonds between Myshkin and Nastasya Filippovna and to Rogozhin, between Raskolnikov and Svidrigailov, as well as Ivan Karamazov, and Smerdyakov, Stavrogin, Khromonozhka, and Shatov.

They are bound together by links that are not of this world's forging; there is nothing contingent in their relationship, no place for the accidents of an empirical realism; it seems as though the meeting of these beings were ordained from all eternity by a higher will [...]. In them is truly expressed the great “idea” of the universe which answers the riddle of man and the road he threads (pp. 26-27).

In the human person Berdyaev detects the same binary structure as in God. Just like God is the unity of *esse* and *posse*, so the human being is a dynamic union of consciousness and the unconscious. There is a parallel between the autonomy of the unconscious vis-à-vis consciousness and the liberty of uncreated freedom in God.

The Aristotelian Absolute is akin to a monolith being whose consciousness has completely exhausted his unconsciousness. God with binary structure, on

the other hand, is capable of creating absolute surplus in being, absolute newness feeding upon the endless potentiality of the *Ungrund*.

The Russians have never had a “Renaissance”, claims Berdyaev. An unhappy faith has withheld from them this “good fortune” of other peoples.

Russia has remained on the side-lines of the great humanistic movement of modern history. Within it has occurred the Renaissance, the spirit of the Renaissance is foreign to Russian people. Russia, to a significant degree, has remained the East and remains the East even in our day. Within it has always been insufficiently revealed the *personal principle*. In it has not been the splendid blossoming forth of the creative human individuality.<sup>4</sup>

What the Russians experienced from the spirit of the Renaissance were only the late fruits of European humanism in the period of its self-destruction, when it was openly fighting against the human image. Berdyaev believes that no other people has gone to such extremes and the destruction of the human visage, as well as human rights and human freedom.

No other people has displayed such hostility towards creative exuberance, such malicious jealousy towards every flourishing of human individuality. In this is something terrible for us, as Russians. We are living through in a very extreme a form the end of the Renaissance, not having experienced the Renaissance itself, not having the great remembrance of past creative profusion. The whole entirety of Russian great literature has not been Renaissance-like in its spirit; in it is not sensed a profuseness of powers, but rather the strain of sick a spirit, a tortuous search for salvation from ruin. In Pushkin alone has been something Renaissance-like, but his spirit has not prevailed within Russian literature.<sup>5</sup>

Berdyaev's verdict about the destiny of the Russian people is everything but easy to digest. He argues, “to us has not been given to experience the joyousness of a free humanity. In this is a peculiarity of the bitter Russian faith”.<sup>6</sup> At the very summit of the Russian literature, in the works of Tolstoy and Dostoevsky, there is hardly anything similar to the spirit of the Renaissance. Both writers are undergoing religious anguish, they reveal all the characteristics of Russian litera-

4 Николай А. БЕРДЯЕВ, “Конец ренессанса (к современному кризису культуры)”, in Николай А. БЕРДЯЕВ (под ред.), *София: проблемы духовной культуры и религиозной философии* (Берлин: Обелиск, 1923) с. 38.

5 *Ibid.*, с. 38-39.

6 *Ibid.*, с. 39.

ture. They seek salvation and are ready to suffer for the entire world (p. 30).

Dostoevsky's lifetime, therefore, coincides with the period of the self-dissolution of the late European Humanism. And yet, Berdyaev believes that due to his pronounced anthropocentric position, Dostoevsky was a Renaissance man.<sup>7</sup> There was a ray of light in Dostoevsky's novels, coming from the world of the Renaissance. His portrayal of the human being was not only tragic; he also renewed the faith in humanity and its spiritual depth, which Humanism did not have. Dostoevsky understood that Humanism destroys man, but it cannot destroy the divine likeness in him if he turns to God (*ibid.*).

But, Dostoevsky was aware of the complexity of the Renaissance. For him, this movement was not simply an unmotivated rejection of God. He believed that the Renaissance quest entailed establishing a genuine dignity of the human person. The same search occupied the very centre of his work. Initially, Renaissance humanity was under impression that for the first time in history both man and a purely human activity were discovered, having been subjugated in the medieval era.<sup>8</sup> The beginning of the humanistic era had little in common with its end. Originally, the upsurges of human powers marked a prodigious and unparalleled flourishing of human creativity. It was then that the free creativity of man and his free artistry began:<sup>9</sup> "Never yet, it would seem, had man attempted such a creative ascent, as during the Renaissance era. Back then had begun the free creativity of man, his free artistry. *But he was still nigh close to the spiritual wellsprings of life*, he had not yet withdrawn so remotely from them onto the surface level of life".<sup>10</sup>

Dostoevsky's position is delicate as he enters the literary scene at the peak of the bitter war between God-man and man-god, with Nietzsche's inauguration of the supermen in 1883 on the horizon, only two years after the writer's death. Dostoevsky believed that Christ God-man represented the ideal balance between God and man. However, from the purely ontological point of view, what is it that the ideal balance between God and man requires? If we look at his concept of liberty from the perspective of Berdyaev's ontological freedom, can we say that he succeeded in endowing human beings with genuine liberty?

In one of his most important statements, Berdyaev writes that Dostoevsky was not a monophysite. In Dostoevsky's work the human person preserves its integrity, remaining eternally "unconfused" and "unchangeable". Berdyaev argues, "for Nietzsche, there was neither God nor man but only this unknown

<sup>7</sup> *Ibid.*, c. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, c. 26-27 (emphasis mine – R. K.).

man-god. For Dostoevsky, there was both God and man, and the man who is not dissolved in God but remains himself throughout all eternity" (pp. 64-65).

Preserving human personality for Dostoevsky was all the more difficult because his work, to a high degree, is dionysiac. Dionysism, as we know, gives birth to tragedy, showing human nature only in the state of exaltation (p. 22), in which human personality tends to identify itself with the impersonal ocean of being.

It is surprising that the dionysiac ecstasy did not involve him in a destructive negation of the human form and individuality, for the pagan Dionysism of Greece went to the excess of swallowing up the individual in the great impersonal stream of nature; Dionysian delirium is in general disastrous to personality. But no excitement or ecstasy could shake Dostoevsky into a denial of man, and that was the trait that made his anthropology a quite new and special phenomenon (pp. 64-65).

Dostoevsky was exclusively dionysiac, yet the human person was affirmed with all the more power. With all his antinomies and ecstatic nature, human person remained indestructible. Dostoevsky escaped not only the traps of Greek Dionysism but also the mysticism of monophysite Christianity in which human nature vanished.

Man has a part in eternity and Dostoevsky descends to the depths of the divine life together with man. All his work is a plea for man. He was in radical opposition to the monophysite spirit: He recognised not one single nature, human or divine, but two natures, human and divine. He took such a strong line on this point that, compared with his, the Eastern Orthodox and Catholic conception seems almost to smack of monophysitism, to suggest and inclination to absorb the human in the divine nature (pp. 65-66).

The Renaissance liberated human powers and created a new culture, which marked the beginning of a new era and modern history. However, while emphasizing the integrity of the human nature, the Renaissance started slowly rejecting the union with the divine nature: "The Renaissance set free the creative powers of man and expressed the creative upsurge of man. In this was its truth. Still, however, it disconnected man from the spiritual wellsprings of life, it denied the spiritual man, who alone can be a creator, and it asserted exclusively the natural man – the slave of necessity".<sup>11</sup>

11 БЕРДЯЕВ, "Конец Ренессанса", с. 30.

Cutting himself from the spiritual centre of life – from God – man disconnected himself from his own spiritual depths. Having lost the centre of life, he also lost his own spiritual center, ceasing to be a spiritual being. By the end of the 19th and the beginning of the 20th century, at the summit of the humanistic era, European man appears empty and exhausted, oblivious as to where the epicenter of his life was. He lost the connection with the abyss of being beneath him.

What needs to be stressed is that the man of the Renaissance lost his spiritual centre because he was unable to replace the medieval monophysite image of God with an acceptable alternative. Thus, he went to another extreme and tried to create a new world without any help from above.<sup>12</sup> My question is, was the Renaissance man capable of philosophically defining freedom that would satisfy his new sense of dignity? We could address the same question to Dostoevsky. What are the essential traits of Dostoevsky's concept of freedom?

I argue that both the Renaissance and Dostoevsky failed to grasp that the genuine freedom is the question of ontology. To be free means to be unique and irreplaceable. It follows that if *to be* means *to act*, and if *to act* means *to create*, I am inimitable and free only in so far as I am able to expand being by creating a reality that has never existed before. Nietzsche was one the rare philosophers who was aware of the ontological nature of freedom. When his Zarathustra proclaims that, "if there are gods, then there is nothing left for us to create",<sup>13</sup> he speaks about ontological freedom.

Humanism did not instantly begin to elevate man without God and against God – at least this was not the case with Pico della Mirandola and a number of philosophers of the Renaissance era. However, there was already the seed of corruption within humanism and apostasy from God, and it is from here that humanism of modern history sprouted.<sup>14</sup>

There hopes were on a revealing of man, ultimately oriented towards this world and turning away from the other world. And they lost depth. Man, as revealed by them, the man of modern history, had no depth and was compelled to wander life on the surface. On the surface, free from the connections with the deep, he would test out his creative powers. He does much, but comes to exhaustion and loss of faith in himself.<sup>15</sup>

12 *Ibid.*, c. 25.

13 Nietzsche's exact phrase is as follows: "Away from God and gods this will lured me; what would there be to create, after all, if there were gods?" Friedrich NIETZSCHE, *Thus Spoke Zarathustra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 67.

14 БЕРДЯЕВ, "Конец Ренессанса", с. 33.

15 *Ibid.*, c. 29.

It is not by chance that man in the 16th century instigated despicable transgressions, adds Berdyaev. Humanism released man's energy but left him spiritually empty. At the very essence of modern history there is a gap between man and the abyss of being, which one is tempted to compare to Heidegger's *Seinvergessenheit* or the "oblivion of being".<sup>16</sup> The Renaissance created unparalleled cultural values but did not completely succeed in affirming purely human creativity. "The Renaissance did not succeed, the Reformation did not succeed, and the Enlightenment did not succeed",<sup>17</sup> concludes Berdyaev.

One of the modern history's most important problems is "the twofold splitting of the Renaissance", i.e., the affirmation of man without God and against God and, secondly, the denial of the image and likeness of God in man that leads to the final destruction of man.<sup>18</sup>

While the Renaissance exalted man, it has also blocked the access to the image of God he carried in himself, enslaving him to natural necessity. Natural man, however, is not connected to the infinite source of creative powers. But the play of human powers left on their own could not continue infinitely. This became obvious during the 19th century when the basic contradiction of humanism revealed itself across all the domains of modern history. The works of Ludwig Feuerbach and Auguste Comte, who were the preachers of the religion of mankind, contain very little in common with the Renaissance Humanism and one can sense the approach of the inner catastrophe. The rebellious spirit of the Reformation gave birth to Enlightenment and Revolution, to positivism, socialism, and anarchism.<sup>19</sup>

It is impossible to resolve the problem of the Renaissance simply by reconnecting man with his spiritual center. This could give results only if a different picture of God is introduced. What we are searching for is a God who *needs* the human person, a God who is enlarged and enriched by the human person. Divine freedom is about God's capacity to create his ontological other, who can enrich him with his otherness. Human freedom lies in the capacity to amplify God's being. This is what the ontological freedom involves. Berdyaev knew this and this is why he reactivated the notion of the *Ungrund* or *Uncreated freedom*.

The fact that Dostoevsky speaks about the eternal human contradiction au-

16 See for example, Martin HEIDEGGER, "Überwindung der Metaphysik", in Martin HEIDEGGER, *Wegmarken (Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 9)* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004), pp. 79-80.

17 БЕРДЯЕВ, "Конец Ренессанса", с. 15.

18 *Ibid.*, с. 34.

19 *Ibid.*, с. 35.

tomatically locates him in a larger philosophical context. This context is the early Greek philosophy.

### *Parmenides and Heraclitus*

Berdyaev discerned two major trends in the history of philosophy. The first one stems from Parmenides and the school of Elis. This school belongs to the classical Greek thought, Platonic and Aristotelian alike, and the doctrine of “closed” natures. As Eric Lionel Mascall argued: “[For all Greeks] everything had a nicely rounded off nature which contained implicitly everything that the being could ever become... What Greek thought could not have tolerated... would have been the idea that a being could become more perfect in its kind by acquiring some characteristic which was not implicit in its nature before”.<sup>20</sup>

It would be *contradictio in adjecto* [contradiction in terms] to say that God, being absolutely perfect, could become “more perfect”. God’s perfection entails two other fundamental characteristics of His being. God is immovable and immutable. God’s hypothetical acquiring of a new feature would be regarded as motion and change, which, as we know, is against Aristotelian rule according to which every motion and change are signs of imperfection.

Berdyaev rejected the aforementioned classical ontology, a “long-standing and venerable tradition, which goes back to Parmenides, Plato, Aristotle, and Thomas Aquinas, and continues in many other trends of modern philosophy”.<sup>21</sup> He is closer to the second trend, that of Heraclitus and Jacob Böhme, who understand life as a fire and the battle of the opposing elements, struggle between light and darkness. Berdyaev believes that Böhme penetrated more deeply into the problem of the origin of evil than the people of the Middle Ages, Thomas Aquinas or Dante, for example. According to the German mystic, if we argue that God is the Absolute, we must deny the existence of evil, because evil cannot exist alongside an omnipotent Absolute. For him, however, God is not only love but also wrath. Due to his vision of the world as a fiery, dynamic process, Böhme already stands on the threshold of modern times.<sup>22</sup> It is this philosophical current that Dostoevsky belongs to, believes Berdyaev.

20 Eric Lionel MASCALL, *The Openness of Being: Natural Theology Today* (Philadelphia: Westminster, 1971), p. 246.

21 Nicolas BERDYAEV, *Dream and Reality*, (London: Geoffrey Bles, 1950), p. 99.

22 Николай А. БЕРДЯЕВ, “Из этюдов о Я. Беме. Этюд I. Учение об Ungrund’е и свободе”, *Путь*, февр. 1930, № 20, с. 52-53.

Böhme introduced the notion of the *Ungrund* to the Western philosophy and Hegel saw him as the father of the German idealism. The *Ungrund* is a bottomless potency of being above good and evil. It seems that Böhme has never asked the question whether the *Ungrund* is created by God. The answer should be obvious if we know that the *Ungrund* is an eternal yearning for becoming and the cradle of the birth of God. Nonetheless, in Böhme's phrasing the *Ungrund* is *in* God. This detail is so self-evident that most of philosophers would not even notice it. How could it be otherwise? The *Ungrund* must be *in* God because *everything* is in God. If we adhere to the Aristotelian image of the Absolute as a "nicely rounded off nature which contained implicitly everything that the being could ever become", the fact that something is *in* God is not the least surprising. If something is *in* God, it must be created by God, because *everything* is God's creation.

Unlike Böhme, Berdyaev believed that the *Ungrund* was not created by God. To clarify his point, he coins the term *Uncreated freedom*. If freedom were uncreated, it would not be accurate to say that it is *in* God. When we use preposition "in" for location, this normally suggests that, by being *in*, something is also a *part* of the larger entity. This is at least how Berdyaev understood Böhme's application of the preposition. Thus, he makes an unprecedented claim arguing that the *Ungrund* is *outside* of God. How can there be something *outside* of God or, in other words, how can there be something *not created* by God? According to classical theism, of course, there is nothing uncreated nor outside of God.

Therefore, by accepting *Uncreated freedom* we are bound to abandon classical theism and the concept of the Absolute as *actus purus*. God's structure is no longer viewed as monolith and potentless. God is not a fully actualised being without vestiges of non-being. Unlike the monolith Absolute, God is now described as a *binary* structure, a unity of being and non-being. This is the antinomy that Dostoevsky allegedly discovered in God's nature.

Berdyaev credits Hegel for whom "truth is in the transition from being to nothingness, and from nothingness to being".<sup>23</sup> Hegel argued that the concept of *identity* should be replaced by the notion of *contradiction*.

Identity, says Hegel, is a definition of only simple, immediate, dead being, whereas contradiction is the root of all movement and vitality. It is only in so far

23 Compare this with Paul Tillich's contention: "The nature of life is actualisation, not actuality". Paul TILICH, *Systematic Theology* (Digswell Place: James Nisbet & Co. Ltd, 1968), p. 272. Philosophers who hate the idea of Becoming are, in Nietzsche's words, "monotono-theists". Friedrich NIETZSCHE, *Twilight of the Idols*, trans. by Antony M. Ludovici (London: Wordsworth Editions Ltd, 2007), p. 17.



as nothingness has within itself its contradiction that it has movement and attains a state of wakefulness and activity. Dialectic is a real life.<sup>24</sup>

Paul Tillich avers that, insofar as God is a living God, two elements in him [*posse* and *esse*, or in Hegel's vocabulary thesis and antithesis] *must remain in tension*.<sup>25</sup> This is a theological schema in which God and the "nihil" become opposites, and it is more radical than the one in which God domesticates the "nihil". The "nihil", in a sense, becomes God's rival.<sup>26</sup>

Contradiction, which is supposed to replace identity, cannot be a Platonic non-being, nor the absolute non-being of the Christian theology. Platonic non-being (*me on*) is finished and cannot serve as a source of newness; neither Christian non-being (*ouk on*) can serve the purpose because it is an absolute non-being – only a logical category, which means that God is left without its antithesis, that God is a monolith Absolute.

Berdyaev has never suggested explicitly that Dostoevsky's concept of freedom was insufficient. His wording is more careful and he never goes beyond his statement about Dostoevsky and the *Ungrund*. However, he cannot help making a somewhat contrasting statement. On the one hand, he argues that Dostoevsky did not develop sufficiently his picture of God; on the other hand, this did not prevent him from saying that Dostoevsky was not a monophysite (p. 66). Berdyaev himself believed that both in the teachings of the Eastern Church Fathers and the contemporary Orthodox theology there was a fatal inclination towards monophysitism. Apparently, Berdyaev wants to say that Dostoevsky's picture of man was not monophysite but that he needed to make a few more strokes to make this picture impeccable. He never elaborates what exactly he had in mind, which leaves room for different theories.

### *Dostoevsky and freedom*

Berdyaev speaks about two kinds of freedom. There is a freedom of the second Adam, – a rational freedom – as well as the first and final freedom of the second Adam. Freedom of the second Adam is the freedom of goodness whereas freedom of the first Adam is the freedom of evil (p. 73). For Berdyaev, oblig-

24 Nikolai BERDYAEV, *Beginning and the End*, trans. by R. M. French (San Rafael, CA: Seimantion Press, 2009), p. 94.

25 TILlich, pp. 272-273 (emphasis mine – R. K.).

26 Gavin HYMAN, "Augustine on the Nihil: An Interrogation", *Journal for Cultural and Religious Theory*, 9, no. 1, 2008, pp. 35-49: 41, 48-49.

atory goodness ceases to be goodness because it is not free. But free goodness, which is alone true goodness, entails the liberty of evil. That is the tragedy of freedom that Dostoevsky studied and discovered to its bottom (p. 70). Free goodness entails the freedom of evil, but freedom of evil leads to the destruction of freedom and to *evil necessity*. On the other hand, denial of the freedom of evil in favour of an exclusive freedom of good terminates equally in a negation of freedom and its degeneration into a *good necessity*.

We have seen that the classical image of God as *actus purus* does not allow for the existence of evil. God is the Absolute, fully actualised, potentless, and monolith, He does not leave room for evil. Thus, the existence of evil ought to be denied. Evil, according to Augustine, is simply a *privatio boni*, a privation or absence of goodness. Unwilling to reinterpret mainstream concept of God, Luther and Calvin ended up by rejecting human freedom and embracing predestinarianism (p. 70). Eastern Orthodoxy, although well-disposed towards freedom, has never managed to recognize sufficiently that liberty is a mystery that still needs to be discovered. We need to understand that Christ is not only Truth, but *truth about freedom*, stresses Berdyaev (p. 71).

In his other works, Berdyaev makes an important distinction between *freedom from* and *freedom for*. The Church Fathers concern themselves almost exclusively with the negative aspect of freedom or freedom, and liberation, *from* passions. They neglect positive aspect of anthropology, i.e., freedom *for*, because it involves a contribution of the human nature to the divine.<sup>27</sup> If God, however, is defined as the perfect Absolute, there is nothing new that human nature is able to offer. So, by creating human person God has not added anything new to His being, neither will He lose anything should the human being disappear. It follows that the only “positive” action human nature can perform is to withdraw and leave space for the divine nature.

The teachers of the Church had a doctrine of the theosis of man, but in this theosis there is no man at all. The very problem of man is not even put. But man is godlike not only because he is capable of *suppressing his own nature and thus freeing a place for divinity*. There is godlikeness in human nature itself, in the very human voice of that nature. Silencing the world and the passions liberates

27 Nicolas BERDYAEV, *The Meaning of the Creative Act* (San Rafael, CA: Semantron press, 2009), p. 84. Paul A. SCARINGI, *Freedom and the “Creative Act” in the writings of Nikolai Berdyaev: An Evaluation in Light of Jürgen Moltmann’s Theology of Freedom*, PhD thesis (University of St Andrews, Scotland, September, 2007), <http://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/10023/443/1/THESIS.pdf> (14.01.2026).

man. God desires that not only God should exist, but man as well.<sup>28</sup>

According to John Zizioulas, the noted Greek theologian, in searching for personal freedom man faces two options: either to deny his free will and comply with the will of God or to destroy the God-given, created world.<sup>29</sup> Apparently, freedom *for* is but an illusion unless humans possess capacity to create a new ontological reality. Human being is created in God's image, and this image is what the Church Fathers define as *autoexousion* or the power of absolute self-determination. Nonetheless, God defined as the Absolute is the *prima causa*, cause of everything that exists. This means that in the chain of causation he determines everything. Therefore, an irreconcilable clash between the doctrine of God's omnipotence and the teaching on *imago Dei* remains unresolved.

To be free means to possess "absolute ontological otherness", to be a unique personality, suggests Zizioulas.<sup>30</sup> A unique personal manifestation appears as a total newness, something previously nonexistent. But if we depict God as perfect and complete, we also need to accept that His world is finished and closed. By predicating God's perfection, we agree that nothing new can be added to this world. Freedom as absolute ontological otherness is therefore inconceivable. This is why man can only choose between two possibilities: he can renounce his freedom and identify with God's will ("personhood leads to God"), or he can rebel against the given reality by trying to destroy it ("or to non-existence", in Zizioulas' words).

### Kirillov

For three years I've been seeking the attribute of my divinity and I've found it; the attribute of my divinity is *self-will!* That's all I can do to prove in the highest point my independence and my new terrible freedom. For it is very terrible.

I am killing myself to prove my independence and my new terrible freedom.<sup>31</sup>

28 BERDYAEV, *The Meaning*, p. 84.

29 "Human freedom can prove itself ultimately only through the annihilation of what exists. [...] Personhood, understood in its terrifying ontological ultimacy [...] leads to God – or to non-existence" – John ZIZIOULAS, *Communion & Otherness* (London: T&T Clark, 2006), p. 235.

30 "If there is no absolute, ontological otherness between God and the world, there is no ontological freedom allowing each of these two 'beings' to be *themselves* and thus to be at all" – ZIZIOULAS, p. 19.

31 Fyodor DOSTOEVSKY, *Demons*, transl. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (New York, London: Vintage Classics, 1994), part III, chapter 3, section 6, p. 617 (emphasis mine – R. K.).

The divine attribute – or the divine icon – in us is our self-will or power of choice, declares Kirillov confirming that for him freedom is not the question of ontology.<sup>32</sup> Ontological freedom, we remember, implies the human person's absolute ontological otherness or uniqueness. Therefore, all the manifestations of this uniqueness are also necessarily unique, i.e., radically new or previously non-existent. The manifestation of uniqueness represents amplification of being. After each manifestation there is *more* being than there was before. On the other hand, by exhibiting our freedom of will we do not create. Being remains the same as it was before; nothing new comes into existence and we only choose between already existing options. Freedom of will is the only kind of liberty that the Absolute or the *actus purus* allows. Since freedom of will does not permit a change and augmentation of being, it does not support positive kind of freedom or freedom *for*. It knows only negative freedom or freedom *from*.

Kirillov is incapable of demonstrating his freedom as freedom *for*. Freedom *for* seems to be absent from Dostoevsky's novels. Had he followed the implications of his idea of God, he would have to acknowledge a Böhmeian antinomic and binary notion of Divinity. It is only the binary ontology of Uncreated freedom that allows for the creation of an absolute originality in being, justifying the concept of freedom *for*.

Just like John Zizioulas, Dostoevsky offers a genuine concept of freedom but only on the doctrinal level. When he is supposed to provide its theological grounding, he cannot follow the consequences that require deconstruction of the traditional teaching on God. On this point his theory of freedom is close to that of Zizioulas. Both theories eventually prove to be tragic. Neither of the authors goes that far as to claim that freedom is uncreated. However, freedom must be uncreated because what is created is by definition determined. On the other hand, if freedom is uncreated, everything created is non-determined. If the created is non-determined, it follows that what we call "created" is uncreated. Thus far, Zizioulas complies with the argumentation and even declares that "the person as absolute ontological otherness must be uncreated".<sup>33</sup> From here there are only two possible roads. He can either declare that the genuine person is uncreated, accepting that this is possible only if freedom is uncreated,

32 "The moral sense of freedom [...] is satisfied with the simple power of choice: man is free who is able to choose one of the possibilities set before him. But this 'freedom' is already bound by the 'necessities' and the ultimate and most binding of these 'necessities' for man is his existence itself: how can man be absolutely free when he cannot do other than accept his existence?" – John ZIZIOULAS, *Being as Communion* (London: Darton, Longman & Todd Ltd, 1985), p. 42.

33 ZIZIOULAS, *Being*, p. 143.

i.e., only if in God's binary structure there is a room for the Ungrund; or he can choose not to question the Patristic notion of God, in which case we face two equally tragic options. We can give up our free will and identify ourselves with God's will; or we can choose to destroy the existing world. Kirillov selects the second option.

### *Conclusion*

When Kirillov suggests that suicide is the ultimate proof of the terrible freedom and human divinity, he complies with the traditional monolith image of God as *actus purus*. From there, he can imagine freedom only as freedom *from*, i.e., as a negative freedom that expresses itself in the ultimate form of destruction – destruction of his own personality.

Had Dostoevsky embraced the theory of uncreated freedom, at least one of the characters of his novels would have been the embodiment of the idea of freedom *for*. As far as I can see, this was not the case. We need to conclude therefore that Dostoevsky's theory of God was not fundamentally different from the one favoured by John Zizioulas and his Patristic predecessors, which, according to Berdyaev, betrayed "a fatal inclination towards monophysitism".<sup>34</sup>

<sup>34</sup> BERDYAEV, *The Meaning*, p. 111.



ARTICLES



СТАТЬИ

*II*

*Polyphony, Dialogism, Synchrony*



*Полифоничность, диалогичность, синхрония*





***Мудрость отказа от синтеза: межкультурный  
диалог между полифоническим романом  
Ф. М. Достоевского и даосской диалектикой***

*1. Введение: кризис тотальности и проблема синтеза*

Одной из ключевых проблем современности является тенденция к тотализации опыта: глобальные рынки, техническая рациональность и цифровые алгоритмы вырабатывают модели, в которых различия подлежат управляемому сглаживанию, а конфликт – “оптимизации”. На уровне философии подобная установка нашла свое классическое выражение в гегелевской диалектике, где движение мысли направлено к более высокому единству, к снятию противоречий в самотождественном “абсолютном духе”.

В XX веке эта традиция была подвергнута радикальной критике в рамках франкфуртской школы и прежде всего в книге Теодора Адорно *Негативная диалектика*, где мыслитель указывает на насильственный характер всякого мышления, превращающего различное в тождественное.<sup>1</sup> Адорно противопоставляет «идентичности» концепт «не-идентичного»: то, что не укладывается в синтетическую схему, не должно рассматриваться как помеха, подлежащая устранению, но как носитель собственной правды. Негативная диалектика стремится не к финальному примиряющему синтезу, а к удержанию неразрешимого напряжения.

Цель данной статьи – показать, что вне западной философской традиции и даже до нее уже существовали мощные формы мысли, интуитивно реализующие подобную *мудрость отказа от синтеза*. В центре внимания – полифонический роман Ф. М. Достоевского в бахтинской интерпретации и даосская диалектика, выраженная в трактатах, приписываемых Лао-цзы и Чжуан-цзы.

Полифония у Бахтина означает не просто наличие множества персонажей, но принципиальную несводимость их голосов друг к другу и к авторской позиции: «Герой идеологически авторитетен и самостоятелен,

1 Теодор В. Адорно, *Негативная диалектика* (Москва: Научный мир, 2003), с. 123-163.

он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепций, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского».<sup>2</sup> В результате художественный мир у Достоевского – это пространство «диалога без финальной точки», где противоречия не снимаются, а остаются жить в форме незавершенных вопросов.

Даосская мысль предлагает иного рода альтернативу синтетическому мышлению. В *Дао дэ цзине* принцип «反者道之动» («обратное – движение Дао») показывает, что движение мира осуществляется через взаимный переход противоположностей, которые не уничтожают друг друга в единстве, а пребывают в круговом равновесии.<sup>3</sup> В *Чжуан-цзы* знаменитая глава «齐物论» («О выравнивании вещей») демонстрирует, как любые жесткие различия «это – то» оказываются оптическими эффектами ограниченной точки зрения и как в перспективе Дао все вещи «равны» – но не потому, что сливаются в безликой тождественности, а потому, что каждая сохраняет свою особенность в общем потоке.<sup>4</sup>

Сопоставляя эти два типа отказа от синтеза и соотнося их с негативной диалектикой Адорно, мы получаем возможность:

- 1) по-новому прочитав Достоевского вне схемы цельной «авторской идеи»;
- 2) увидеть в даосизме не экзотическую «восточную мудрость», а радикальную философскую альтернативу западному тотализирующему мышлению;
- 3) наметить контуры межкультурной диалектики, которая признает ценность несводимого многоголосия и не стремится к последнему слову.

## 2. Теоретический контекст: от гегелевской «идентичности» к негативной диалектике

Схематически гегелевскую диалектику часто описывают через триаду «тезис – антитезис – синтез», хотя сам Гегель такой терминологии не употреблял систематически. Важно, однако, что противоречие мыслится как этап саморазвития понятия, ведущий к более высокой форме единства. Проти-

2 Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 2-е изд., перераб. и доп. (Москва: Советский писатель, 1972), с. 5-6.

3 Анатолий Е. Лукьянов, *Лаоцзы (Философия раннего даосизма)* (Москва: РУДН, 1991).

4 Евгений А. Торчинов, *Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания* (Санкт-Петербург: Центр «Петербургское Востоковедение», 1993).

воположности “снимаются”, то есть одновременно отрицаются и сохраняются в новом целостном образовании.

Именно этот момент – превращение противоречия в ступеньку на пути к высшему тождеству – становится объектом критики у Адорно. Негативная диалектика, по его мысли, должна «разорвать заколдованный круг тождества», вернуть мышлению способность слышать то, что не вписывается в схему. Для Адорно важно, что логика идентичности параллельна социальным механизмам господства: как понятие подчиняет себе многообразие явлений, так и административно-рыночные структуры подчиняют себе конкретные жизни и опыты.<sup>5</sup>

В этом смысле «не-идентичное» – не просто абстрактный философский термин, а обозначение того, что сопротивляется усвоению: страдание, случайность, “особенное” в каждом конкретном существовании. Адорно настойчиво подчеркивает, что истинная диалектика – не движение к гармонии, а постоянное напоминание о ране.

Если соотнести это с художественным миром Достоевского, становится очевидно, насколько чужда ему модель “примиряющего синтеза”. Уже ранние исследователи отмечали, что романы Достоевского словно «переполнены» конфликтами, которые не получают окончательного логического разрешения.<sup>6</sup> Бахтин предложил для описания этого феномена понятие полифонии, показав, что дело не в «недостатке системы», а в новой художественной модели мира, «в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию».<sup>7</sup>

С другой стороны, даосская традиция демонстрирует тип диалектического мышления, в котором отсутствует идея телоса и финального синтеза. Лукьянов, анализируя философию раннего даосизма, указывает, что у Лао-цзы противоположности – «бытийное» и «небытие», «высокое» и «низкое», «твердое» и «мягкое» – описываются не как ступени истории, а как взаимно переходящие состояния одной и той же реальности.<sup>8</sup> Торчинов подчеркивает, что для даосизма характерна «динамическая антиномичность», когда каждая фиксированная граница тут же подтачивается встречным движением.<sup>9</sup>

5 Адорно, с. 143-148.

6 Георгий М. Фридлендер, *Достоевский и мировая литература* (Москва: Художественная литература, 1979), с. 230.

7 Бахтин, с. 3.

8 См. Лукьянов.

9 См. Торчинов.

Таким образом, и негативная диалектика Адорно, и даосская мысль, и полифония Достоевского сходятся в одном фундаментальном жесте: отказе рассматривать противоречие лишь как временный дефект, подлежащий снятию в будущем единстве. При этом каждая из этих традиций предлагает собственные способы работать с несводимостью: критико-теоретический у Адорно, эстетический у Достоевского, натурфилософско-религиозный у даосизма.

### 3. Полифонический роман как практика отказа от синтеза

Понятие полифонии, введенное Бахтиным в книге *Проблемы поэтики Достоевского*, стало хрестоматийным описанием своеобразия романов писателя. Бахтин подчеркивает три ключевых момента:

- 1) *Суверенность голоса героя*. Сознание героя не является «маской» автора; оно обладает собственной правдой, которую автор не снимает, а выдерживает до конца;
- 2) *Диалогичность как онтология*, а не просто как форма общения. В мире Достоевского сознания существуют только во взаимном обращении друг к другу; одиночное, замкнутое на себе «я» – всегда патологично;
- 3) *Отсутствие финального авторского слова*, которое бы расставило все точки над «i» и сняло конфликты в однозначном «резюме».<sup>10</sup>

Рассмотрим, как этот отказ от синтеза проявляется в нескольких ключевых произведениях.

#### 3.1. Записки из подполья: свобода как отказ от предсказуемости

*Записки из подполья* нередко рассматриваются как пролог ко всей последующей прозе Достоевского. Подпольный человек разрушает любую попытку свести человеческое поведение к рациональным законам. Его знаменитый протест против «кристаллического дворца» и «таблицы логарифмов» строится на парадоксе: человек готов предпочесть заведомо вредное лишь бы сохранить ощущение личной непредсказуемости.

Каждое высказывание подпольного человека подрывает предыдущее; он сам разоблачает свои мотивы как мелочные, болезненные, злобные. Здесь уже можно увидеть ту логику, которую Адорно назвал бы логикой

<sup>10</sup> См. Бахтин.

«не-идентичного»: субъект отказывается быть совпадающим с самим собой, прозрачным для понятия. В то же время Достоевский не поднимает этот разрыв до уровня философской программы; он показывает его в экзистенциально-психологическом измерении, как опыт разрушенного “я”.

### 3.2. Преступление и наказание: *множественность правд*

В *Преступлении и наказании* поле смыслов организуется вокруг столкновения нескольких интерпретаций одного и того же события – убийства старухи и Лизаветы. Теория «тварей дрожащих» и «право имеющих», религиозная логика смирения и покаяния (Соня), прагматическая логика выживания (Разумихин), моральный ригоризм (в его вульгарно-буржуазном варианте – Лужин) – все это не сводится в окончательную синтезирующую формулу.

Да, в эпилоге обозначается путь к духовному возрождению героя через Евангелие и любовь, но важно, что этот путь лишь намечен, а не завершен. Раскольников не становится “примером” морали; он остается существом в процессе, и его внутренняя диалектика – не история снятия, а история болезненного, пока еще неразрешенного перехода.

### 3.3. Братья Карамазовы: *непримиримость вопросов*

Особенно ярко отказ от синтеза проявляется в *Братьях Карамазовых*. Вопрос о теодицее – как совместить существование Бога со страданиями невинных детей – получает у Ивана Карамазова предельно радикальную формулировку: он не отвергает Бога, но «возвращает билет» в такой мир. Аргументы Алеши, Зосимы, христианская линия романа в целом не уничтожают этого протеста; роман не предлагает метафизического решения.

Именно в этом смысл полифонии: Бог, человек, сомнение, вера, бунт – все они получают право голоса. Роман не сводит их к единой философской доктрине; он показывает, как они сосуществуют в одном духовном пространстве – конфликтно, болезненно, но неуничтожимо.

В этом отношении самое убедительное высказывание принадлежит М. Бахтину:

В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей ин-

дивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.<sup>11</sup>

#### 4. Даосская диалектика: «反者道之动» [fǎn zhě dào zhī dòng] и «齐物论» [qí wù lùn] как мысль несводимости

Если переходить к даосской традиции, то первым делом необходимо избежать соблазна “упростить” ее до набора афоризмов о “мягком”, “вода точит камень” и т.п. Современные исследователи подчеркивают, что ранний даосизм представляет собой сложную систему мышления, в которой разворачивается собственная диалектика противоположностей.<sup>12</sup>

##### 4.1. «反者道之动»: обратное как движение Дао

Формула «反者道之动» [fǎn zhě dào zhī dòng] из *Дао дэ цзина* обычно переводится как «обратное – движение Дао». Речь идет не о возврате к исходной точке, а о том, что всякое движение, достигая предела, обращается в свою противоположность: полнота переходит в пустоту, сила – в слабость, возбуждение – в покой.

Следует отметить, что для Лао-цзы это не моральная максима, а онтологическое наблюдение: мир устроен так, что любые односторонние максимумы самоуничтожаются, уступая место тому, что они вытесняли. Здесь уже виден отказ от линейной телеологии: нет конечной точки, где противоречия будут “раз и навсегда” сняты; есть непрерывный ритм переходов.

Если вспомнить полюбившийся Достоевскому образ маятника, можно сказать, что даосизм радикализирует эту метафору: мир – не развитие к синтезу, а бесконечное колебание, где каждая сторона противоречия содержит зародыш другой.

11 Бахтин, с. 35.

12 Лукьянов, с. 5-6.

#### 4.2. «齐物论»: равенство различного

В трактате Чжуан-цзы, особенно в главе «齐物论» [qí wù lùn], речь идет о «выравнивании вещей», но привязка к европейскому понятию «равенства» здесь опасна. Чжуан-цзы не говорит о том, что все «одинаково» в смысле тождества; он показывает, что различия “это – то” зависят от точки зрения и языка, а не от некой абсолютной сущности.

Торчинов отмечает, что в «齐物论» последовательно демонстрируется релятивизация всех оппозиций: «сон – бодрствование», «жизнь – смерть», «добро – зло» и т.д.<sup>13</sup> Однако эта релятивизация не ведет к нигилизму: предполагается не уничтожение различий, а снятие их абсолютизации. В перспективе Дао все “выравнивается” именно потому, что ничто не претендует на окончательную истину.

С этой точки зрения даосская диалектика также реализует “мудрость отказа от синтеза”: вместо того чтобы искать верховное «третье», которое примирит противоположности, она учит удерживать их в текучем равновесии, позволяя каждой стороне проявиться и затем уступить место другой.

#### 4.3. «无为» [wúwéi] как практическая форма отказа от насилия тождества

Наконец, принцип «无为» ([wúwéi], ‘недеяния’) часто понимают как пассивность или отказ от действия, но исследователи подчеркивают, что “Недеяние [...] на самом деле есть именно деяние, притом весьма активное, соответствующее законам природы – соответствующее дао”.<sup>14</sup>

Такое недеяние можно интерпретировать как практику отказа от принудительного синтеза: мудрый правитель или мастер не стремится любым способом устранить противоречия, а ищет точку, где они естественным образом перерастут друг в друга. Знаменитый образ повара Диня («庖丁解牛» [páo dīng jiě niú]) показывает, как мастерство состоит не в преодолении сопротивления материала силой, а в умении “вписаться” в структуру реальности.

В этом отношении даосская диалектика оказывается неожиданно близка негативной диалектике: и там и здесь речь идет о мышлении и прак-

<sup>13</sup> См. Торчинов.

<sup>14</sup> Николай Г. Пряхин, “Проблема ненасилия и недеяния в восточной философии и культуре (Древняя Индия – Древний Китай)”, in *Мир человека* (Обнинск: Вехи, 2007), № 4, с. 23-32.

тике, которые отказываются от насильственного навязывания тождества миру. Только у Адорно эта установка обострена до критической теории позднего капитализма, а у даосов – вписана в натурфилософско-этическую картину мира.

##### *5. Межкультурный диалог: Достоевский, даосизм и Адорно*

Сопоставляя полифонический роман Достоевского и даосскую диалектику, важно не сглаживать радикальные различия между ними. Отказ от синтеза у Достоевского – это прежде всего отказ от рационалистической, философски завершенной системы ответа на вопросы о зле, свободе и Боге. Его мир – это мир предельной нравственно-экзистенциальной напряженности, где каждая позиция “дорога ценой страдания”.

У даосов, напротив, снимается сама драматическая структура вопроса: жизнь и смерть, успех и неудача, польза и вред вписываются в более широкий ритм Дао, где нет места трагической коллизии в европейском смысле. Там, где Достоевский показывает разорванный субъект, даосизм предлагает фигуру мудреца, уже нашедшего внутреннее равновесие.

Тем не менее в обоих случаях мы имеем дело с *несогласным* мышлением, которое сопротивляется диктатуре тождества. И Достоевский, и даосы не принимают модели, в которой противоречие “обслуживает” высшую гармонию. У Достоевского это выражается в праве Ивана не принимать мира даже в перспективе всеобщего спасения; у даосов – в готовности признать, что любые односторонние оценки рано или поздно сталкиваются с собственной противоположностью.

Если теперь вернуть в картину Адорно, можно сказать, что его негативная диалектика предоставляет язык для теоретического осмысления этой “мудрости отказа от синтеза”. Адорно, как и Достоевский, настаивает на значимости страдания и на невозможности «оправдать» его в логике тотальности; как и даосы, он отказывается от финального телоса, в котором противоречия якобы будут устранены. Но в отличие от них он помещает эту установку в контекст критики современной буржуазной цивилизации и её идеологических форм.<sup>15</sup>

Таким образом, межкультурный диалог между Достоевским и даосизмом не сводится к поиску прямых влияний или поверхностных аналогий. Речь идет о выявлении структурного родства разных форм мысли, кото-

<sup>15</sup> См. АДОРНО.



рые по-своему сопротивляются логике тотального синтеза и утверждают ценность не-идентичного – многоголосия, различия, несводимости.

\* \* \*

#### 6. Заключение: к этике многоголосия

Проведенное сопоставление позволяет сделать несколько выводов.

1. *Полифонический роман Достоевского* можно понимать как художественную реализацию негативной диалектики: здесь нет окончательного “примирения” голосов, каждый из которых сохраняет свою правду, даже если она внутренне противоречива.
2. *Даосская диалектика* представляет собой альтернативу западной модели синтеза: вместо финального единства она мыслит мир как непрерывный ритм переходов и относительных равновесий, где противоположности взаимно переходят друг в друга, не уничтожаясь.
3. *Адорно* предоставляет концептуальные средства для их совместного прочтения, подчеркивая насилие логики идентичности и необходимость сохранять опыт не-идентичного.

Эта “мудрость отказа от синтеза” имеет не только теоретическое, но и практическое значение. В эпоху, когда технологические и политические механизмы стремятся к стандартизации и управляемости, признание ценности несводимости и многоголосия становится формой сопротивления. Полифонический роман Достоевского учит слышать чужой голос до конца, не превращая его в иллюстрацию собственной идеи; даосская мысль напоминает о тщете односторонних проектов радикального переделывания мира.

Тем самым межкультурный диалог между Достоевским и даосизмом, прочитанный через оптику негативной диалектики, открывает перспективу новой этики – этики многоголосия, которая не боится противоречия и не стремится любой ценой к синтезу. Именно такая этика, возможно, и является сегодня необходимым условием для того, чтобы человеческий мир не растворился в безличной логике тотальности.



Ivan ESAULOV  
Maxim Gorky Literature Institute, Moscow

### ***Hierarchy and Polyphony as the Divine and the Human in Dostoevsky's World\****

From whichever humanities standpoint we approach Dostoevsky's artistic texts – whether theological, philosophical, historical, sociological, philological, or other – one essential circumstance must not be overlooked. This circumstance, though seemingly self-evident, is by no means always taken into account.

Dostoevsky is a writer who created his own poetic cosmos, his own world. And what is it that we are doing when we study his works? In essence, we are applying various means and methods to *translate* into another language – the language of theology, philosophy, and so on – that which was written in the *language of Dostoevsky* himself. In other words, we are engaged in a kind of paraphrasing, a reinterpretation. Therefore, we must from the outset reconcile ourselves to the fact that such paraphrasing inevitably entails a certain *gap* between Dostoevsky's *world* (his heterocosmos, as Alexander Baumgarten might have called it) and our interpretations – a gap between artistic creation and *scholarship*.<sup>1</sup> The question, then, lies only in whether this gap will be wider or narrower.

Perhaps it is worth attempting to interpret Dostoevsky's world by means of a single metaphor. After all, Bakhtin's polyphony is itself a metaphor – trans-

\* I would like to thank Carol Apollonio for her help in reviewing the English translation of my article – *I. E.*

1 As M. M. Bakhtin emphasised, polyphony is merely “a figurative analogy” (*obraznaya analogiya*), “a simple metaphor” (*prostaya metafora*), cf. Михаил М. БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Художественная литература, 1972), с. 37. At the same time, however, Bakhtin added: “Yet we turn this metaphor into the term ‘polyphonic novel’, since we can find no more suitable designation. One must only not forget the metaphorical origin of our term” (*ibid.*; here and further my translations – *I. E.*). It is well known that Bakhtin radically reinterpreted both what he regarded as the monological understanding of Dostoevsky's polyphony – in the interpretation of Vasily Komarovich, see: Василий В. КОМАРОВИЧ, *Роман Ф. М. Достоевского «Подросток» как художественное единство*, in *Ф. М. Достоевский: статьи и материалы*, Сб. 2 (Ленинград, Москва: Мысль, 1924), с. 31-71 – and the very philosophical foundation of that monologism, namely the monological philosophy of Broder CHRISTIANSEN in his book *Philosophie der Kunst* (Hanau: Clauss & Feddersen, 1909), translated into Russian in 1911.

posed from one sphere of culture, that of music, into another. It is a scholarly metaphor, as Mikhail Bakhtin himself explicitly wrote. Yet my metaphor shall be of another kind, and perhaps one that corresponds more closely to Dostoevsky's own axiological principles.

It is appropriate to recall that 'metaphor' is itself a Greek word, and we also recall Raphael's celebrated fresco *The School of Athens*, whose central figures, Plato and Aristotle, by the position of their hands, are conventionally believed to symbolise different (or even opposite) axiological orientations. The first points upward towards the heavens (the Divine), while the second gestures downward (toward the earthly, the human). To formulate the positions of the ancient philosophers more precisely: the former, with a clenched hand and an extended index finger, indicates a *vertical* striving upwards, toward heaven; the latter, with open fingers of his right hand, denotes the *horizontal* plane of the earth. In other words, the painter depicts the irreconcilable opposition – the dispute – between the vertical (hierarchy) and the horizontal.

This contrast is reinforced by the positions of their books: Plato's holds his *Timaeus* vertically, while Aristotle's *Nicomachean Ethics* lies horizontally. As for the dispute in Raphael's composition between Aristotle's and Plato's silent (though well-known) "voices" – to use Bakhtin's terminology – it is reconciled by the intersection between the vertical and horizontal axes at the very centre of the fresco, forming the *Cross*.

Naturally, one must always keep in mind that this authorial intention is, of course, hidden from the figures themselves – the 'heroes' of *The School of Athens*. Raphael's characters (the "dialogists" of his work) are unaware of this; within their own *world* they are self-sufficient. They are, as we know, pagans. Yet within Raphael's authorial conception – as a Christian – this world is enriched by the work's composition and *surroundings*, thus performing a radical reconception of the essence of "the school of Athens": prefiguring the Christian in the ancient world. This reflects both medieval and Renaissance Christian reinterpretations of antiquity.

In this way, the composition of Raphael's *School of Athens* may be seen as prefiguring Bakhtin's later perception of the relationship between author and hero (which he conceived, but did not fully resolve). At the same time, this metaphorical correspondence (*Christocentrism*) may also clarify, more generally, the relationship between hierarchy and polyphony in Dostoevsky.

Why is it that theologians and philosophers have taken such a profound interest in Dostoevsky's creative work? Because the voices of his *characters*, for them, are in a sense almost as significant as – within the history of world philosophy – the voices of Plato and Aristotle. The ideas of Dostoevsky's charac-

ters are of such weight that they seem to provoke us into constructing various theological, philosophical, psychological, and other conceptual systems.<sup>2</sup> Did not the most famous Russian philosopher in the West, Nikolai Berdyaev, call himself a son of Dostoevsky, even while consciously imitating Stavrogin?<sup>3</sup> Our scholarly relativism, in turn, legitimizes itself by citing Bakhtin's "polyphony", in which the author's authoritative voice appears to dissolve – granting us far greater conceptual freedom than in other cases, especially since, according to Bakhtin, the true author "clothes himself in silence".<sup>4</sup>

The problem here, though, is that Bakhtin constructed the "horizontal" of the characters – the *human* horizontal – that so fascinated the scholarly world in the late 1960s, but in his own "small time", he was not permitted to develop the "vertical" (linked to "the existence of God"). Bakhtin himself, judging from his conversations with Sergei Bocharov, was fully aware that in his concept of polyphony he failed to express what was most *essential* in Dostoevsky's world:

I tore the form away from what is most *important* [my emphasis – *I. E.*]. I could not speak directly of the principal questions [...] – those philosophical questions that tormented Dostoevsky all his life about the existence of God. I had to keep dodging – this way and that. I had to restrain myself. As soon as a thought began, I had to stop it... I even had to hedge about the Church... Many religious and philosophical contexts were left unaddressed.<sup>5</sup>

Bocharov, though firmly disagreeing with Bakhtin's severe self-assessment, nonetheless rightly emphasized: "...there is both a principled refusal to complete the building and crown it with a cupola, but there is also a simple failure to finish. He left it *unsaid*".<sup>6</sup>

We may note that the *cupolas* of buildings – if they are church buildings – are *crowned* precisely by the Cross. We must remember what Bakhtin sorrow-

2 For example, in the words of the contemporary Russian philosopher Vasily Vanchugov, "...one may safely say that the most plausible general characterisation of the Russian philosophical tradition of the 20-th century consists in the fact that it represents a series of commentaries on Dostoevsky – bearing in mind the wealth of general ideas scattered throughout his works" – Василий В. ВАНЧУГОВ, *Очерк истории философии «самобытно-русской»* (Москва: РИЦ «Пилигрим», 1994), с. 354.

3 See: Николай А. БЕРДЯЕВ, *Самопознание* (Москва: Книга, 1991), с. 35.

4 Михаил. М. БАХТИН, *Эстетика словесного творчества* (Москва: Искусство, 1979), с. 353.

5 Сергей Г. БОЧАРОВ, "Об одном разговоре и вокруг него", *Новое литературное обозрение*, № 2, 1993, с. 70-89: 71-72, 83.

6 *Ibid.*, с. 86 (author's emphasis – *I. E.*).

fully left unsaid. It therefore seems necessary, in our scholarly constructions, to complete that *Cross* which most adequately conveys Dostoevsky's cosmos in accordance with his authorial intention – but to complete it in such a way that we do not discard polyphony itself, suspecting it of undue “relativism” (as, alas, some of our colleagues increasingly have tended to do).

Immediately after the publication of these conversations with Bakhtin, I repeatedly sought to draw attention to such confessions of his,<sup>7</sup> including at symposia of the International Dostoevsky Society,<sup>8</sup> not to mention in my own books<sup>9</sup> – unfortunately, almost without success.

Currently within global Dostoevsky studies, as far as one can judge, the prevailing tendency – according to Malcolm Jones's formulation – is that “hierarchy” and the concept of the polyphonic novel are, by their very nature, in obvious contradiction to one another.<sup>10</sup> Yet, as it seems to me, there exists a certain interpretative context in which this linear logic of opposition between hierarchy and polyphony ceases to apply.

The “dialogue of concord” between hierarchy and polyphony (to use Bakhtin's expression somewhat freely) lies not in recognising their relative truth for an adequate scholarly description of Dostoevsky's artistic world, nor in affirming the “truth” of hierarchy as a refutation of the “falsehood” of the relative horizontal. It lies in something else. In what exactly?

What is disquieting in the hierarchical interpretation of Dostoevsky's world – an interpretation which, in recent decades, has often been developed as a *replacement* for the earlier notion of polyphony – is this: such a hierarchy, in which the vertical (the Divine) is granted absolute priority but detached from

7 See, for ex.: Иван А. ЕСАУЛОВ, “Полифония и соборность (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов)”, in *The Seventh International Bakhtin Conference* (Moscow: MGPU, 1995), Book 1, с. 110–114; ID., “Полифония и соборность (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов)”, in *Бахтинский тезаурус: материалы и исследования*: сб. статей (Москва: Изд. РГГУ, 1997), с. 133–137.

8 Beginning with my paper at the 10th Symposium of the International Dostoevsky Society in 1998 (New York, Columbia University). The article based on this paper was published in the same year in the fifth issue of *Problems of Historical Poetics* – see: Иван А. ЕСАУЛОВ, “Пасхальный архетип в поэтике Достоевского”, in *Проблемы исторической поэтики* (Петрозаводск: Изд. Петрозаводского ун-та, 1998), вып. 5, с. 349–362. These papers, in which I attempted to draw my colleagues' attention to similar admissions by Bakhtin, were also published in English – see: Ivan ESAULOV, “New Categories for Philological Analysis and Dostoevsky Scholarship”, in Carol APOLLONIO (ed.), *The New Russian Dostoevsky: Readings for the Twenty-First Century* (Bloomington: Slavica Publishers, 2010), pp. 25–35.

9 Иван А. ЕСАУЛОВ, *Категория соборности в русской литературе* (Петрозаводск: Изд. Петрозаводского ун-та, 1995), с. 131–134.

10 Malcolm V. JONES, *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism* (New York: Cambridge University Press, 1990).

the horizontal, may all too easily degenerate, alas, in our scholarly descriptions of Dostoevsky's artistic world, into an externalising ideological 'legalism' – ideological in its very essence.

In what circumstances may this occur? It occurs when, in asserting such a hierarchy, another consciousness – the consciousness of the character – is understood merely as an external receptacle of this or that "idea" When the characters are of interest to us only as "ideologists" within Dostoevsky's "ideological" novelistic world, and their "dialogue" is reduced to a dialogue of ideas. When "idea", "ideology", becomes that very Sabbath which, despite all its apparent "rightness", runs contrary to the spirit of the Gospel: the Sabbath made not for man, but above man ("Then he said to them, 'The Sabbath was made for man, not man for the Sabbath'. So the Son of Man is Lord even of the Sabbath" – Mark 2:27).

In Nikolai Berdyaev's celebrated book, *The Worldview of Dostoevsky*, the dominant word appears already at the very beginning – set in italics by Berdyaev himself: *ideas*. The word exerts a suggestive effect upon Berdyaev's reader:

Ideas play an enormous, central role in Dostoevsky's creative work [...]. By his art he penetrates into the first principles of the life of ideas, and the life of ideas pervades his art. Ideas live organically in his works; they possess their own inescapable vital destiny. This life of ideas is dynamic; there is nothing static in it, no stopping or ossification [...]. Ideas determine destiny.<sup>11</sup>

If the "life of ideas" is indeed so essential, then naturally a polemic concerning the hierarchy of ideas in Dostoevsky had to arise – if such *hierarchy* truly exists.

In the early 1920s, there appeared the well-known (at least according to Bakhtin) work by Boris Engelhardt entitled *The Ideological Novel of Dostoevsky*, in which it was asserted that the *idea* leads an independent life within the consciousness of Dostoevsky's characters. It is not they who live, but rather the ideas that live within them; the novelist, therefore, presents not the biography of his heroes, but the biography of ideas in them: "...ideas acquire a terrifying power over personality [...]. The central idea, which strikes the mind and imagination, becomes the decisive factor by which the individual features of the personality are defined and oriented". The hero of Dostoevsky, then, is a "man of the idea".<sup>12</sup> Yet, despite the undeniable significance of

11 Николай А. БЕРДЯЕВ, *Мирозерцание Достоевского*, in Николай А. БЕРДЯЕВ, *Философия творчества, культуры, искусства*, в 2 тт. (Москва: Искусство, 1994), т. 2, с. 9.

12 Борис М. ЭНГЕЛЬГАРТ, "Идеологический роман Достоевского", in Ф. М. Достоевский: *статьи и материалы* (Ленинград, Москва: Мысль, 1924), сб. 2, с. 71–105: 85–86.

ideas in his novels, where, in the end, is the hero himself – the human being? Or human beings in general? Are the characters of Dostoevsky truly of interest only as embodiments of these dominant ideas – or also as human beings in themselves, as such?

Let us also ask: are we speaking only of *false* ideas – of those that are alien to Dostoevsky's own convictions? No; we are speaking of ideas of every kind. But if that is the case, then "idea" becomes precisely the Sabbath interpreted above in the sense that despite its possible 'rightfulness' it goes against the spirit of the Gospel as a whole. For this reason, I have permitted myself to employ the word 'legalism', transparently referring to cite Dostoevsky's own phrase, "the firm ancient law" (*ITCC* 14; 232).

Yet the issue here is not whether there exists in Dostoevsky's world a *hierarchy* of ideas or, conversely, a *polyphony* of equally valid ideas articulated by his ideological characters. The issue lies elsewhere. It seems to me that only through the recognition of the conciliar (*sobornyi*) foundation of Bakhtin's polyphony – when in the indestructible and irreplaceable "Thou art" of Dostoevsky's characters there ever shimmers the Other Face, the face that shows mercy and love toward sinners – can one truly reconcile the Divine and the human in Dostoevsky's vision.

Even within the unqualified Christocentrism of the church iconostasis, and the hierarchy of its tiers, the faces of the saints differ profoundly; the iconostasis is many-coloured, because the saints, each in his own way, manifest those aspects of Divine Providence which cannot be contained within a single human consciousness, within a single "idea" (or "ideology"). Likewise, Dostoevsky's characters are profoundly diverse – in the polyphony of their voices.

Naturally, polyphony cannot be entirely synonymous with conciliarity (*sobornost'*), for, unlike the assembly of saints, Dostoevsky's is a polyphony of sinners' voices. Yet, in much scholarly writing about Dostoevsky, this polyphony is understood as a kind of confrontation within his artistic world among different ideas or ideological positions held by "ideological" characters – in other words, as a clash *not of people but of ideas*, or worse still, of *ideologies*.

In contrast, the radiance of Orthodox conciliarity (*sobornost'*) within Dostoevsky's polyphony manifests itself not in the "equal" significance of the characters' ideological positions – say, those of Smerdyakov and of Elder Zosima (it is obvious that such an interpretation would be absurd) – but in the fact that in both cases, the human face represented by the author (behind which lies the Divine Image) is hierarchically higher than the ideological position which, as certain interpreters believe, that face *entirely* expresses. Why higher? Because any ideological stance necessarily externalises (*ovnešnit'*)



that face – and it is precisely in such a case that we may speak of the “enslavement” of man by an idea.

Any “ideological” stance – indeed, any abstract “legalistic” position – may be *overcome* (and Dostoevsky's world depicts this process of overcoming). Yet it is not overcome by monological reasoning that opposes it, merely replacing one ideology with another, but rather through a *co-evental act* (*sobytiynyi postupok*) in relation to the Other. It is appropriate to recall here the marvellous formulation of Father Pavel Florensky: “Orthodoxy is shown, not proved”<sup>13</sup> (that is, it is not demonstrated by setting one idea against another). In precisely this sense, the Person of Christ – as the Absolute Person – is, for Dostoevsky, separated from impersonal “truth”, which, in such an impersonal guise, invariably turns into legalistic falsehood.

If an externalising ideology – of whatever kind – constitutes enslavement by sin, then conciliar (*sobornoye*) “communion of unmerged souls” within Dostoevsky's novelistic world is possible not as a “polyphonic” juxtaposition of their relative “ideologies”, but as a personified dialogue of irreducible persons.

Therefore, conciliar polyphony, contrary to the still widespread misunderstanding, is by no means a battle of “ideologists” (in essence, a clash of concepts, of various ‘truths’ or ‘verities’), but a *meeting of persons* (albeit within the text's poetic reality) – a *meeting* that draws into its ethical horizon both author and reader. From this perspective, neither author nor reader can stand *vertically* ‘above’ the characters, for they too are human, not mere “representatives” of this or that “ideology”. At any rate, they may be representatives, but that is not the most important thing about them.

Similarly, in Dostoevsky's world as a whole, the personal “dialogue” differs fundamentally from depersonalised, mechanistic “intertextuality”, since impersonal intertextuality constitutes, as it were, a legalistically truncated analogue of true personal dialogue. It stands in direct opposition to what Dostoevsky's artistic world calls for: the resurrection of the reader, his liberation from the “old man” within, from the enslaving ideological abstractions imposed on him – an awakening to a personal encounter with the author.

Let me conclude by illustrating my theses through the material of *The Dream of a Ridiculous Man*. This story provides a particularly convenient case, since it is a text that attracts theologians and philosophers almost more than Dostoevsky's novels themselves. The reason for this is clear. At first and superfi-

13 Павел А. ФЛОРЕНСКИЙ, *Собрание сочинений*, т. 1: *Столп и утверждение истины* (Москва: Правда, 1990), с. 8.

cial glance, it seems as though this small text contains nothing less than the entire history of humankind.

Yet from beginning to end, we are presented with a pure – one could say distilled – form of *Ich-Erzählung* (first-person narration). This means that all the statements pronounced by the hero-narrator – the very “ridiculous” man himself, from the opening sentence “I am a ridiculous man” to the final words “And I shall go! I shall go!” (ИСС 25; 119 – here and further my own translation – *I. E.*) – belong not at all to the author of the *Diary*, not to Dostoevsky expressing his own religious or philosophical “ideas” in such a “form”, but solely to the consciousness of his hero.

This total dominance of the consciousness of the narrator-hero (not the author) applies in *full measure* also to the fantastic scenes of the Earthly Paradise and of the Fall which he depicts. If we fail to take this fully into account, we leave the realm of *poetics* proper and enter other spheres – what might be termed para-philosophical or quasi-theological. These interpretative transpositions may be witty and unexpected, yet, regrettably (for philology), they lead us further from grasping the true sense of Dostoevsky’s work rather than bringing us closer to it.

What, indeed, do Dostoevsky’s heroes – not just this one – occupy themselves with, apart from reflecting upon their own lives? As we know, they must “resolve the thought” (ИСС 14; 76). They seek, as it were, to solve the *world’s* problems, to pose the “accursed questions”, many of which, one must admit, cannot be resolved definitively – once and for all – by human reason here on earth.

What, then, does the author occupy himself with (if we speak strictly of the artistic works)? The author, if we recall the Christian subtext of Bakhtin’s constructions, relates to his hero as God relates to man. This is the profound meaning of Bakhtin’s “Thou art” (*Ты yesi/Ты еси*). Without encroaching upon his Christian freedom – his freedom of choice – the author loves his hero as such, as a unique person, as his own creation, sympathising with him and refusing to reduce him to a mere “reflection” of certain social (or any other) “laws” or “ideas” – in other words, refusing to externalise (*ovnešnit’/овнешнить*) the hero, to use one of Bakhtin’s crucial terms.

The famous “equality” of voices between author and heroes in Dostoevsky’s novels, upon which Bakhtin so insisted and which has repeatedly been the subject of criticism, may also be *interpreted within a Christian context*. The author and the hero are indeed “equal”, but only before that Divine Truth which, in its fullness, is accessible to God alone, and which therefore is revealed not to an individual consciousness, but to a *conciliar* (*sobornyi*) one.

What happens when the purely *poetic* specificity of Dostoevsky's works is ignored? Vasily Komarovich, for instance, having discovered "striking correspondences" between Dostoevsky's fantastic story and Victor Considérant's *Déstinée sociale*, concluded that the ageing Dostoevsky – despite his well-known disclaimers and sharp repudiation of the "dreamy delirium" of his youthful social utopias – "not only preserved within himself the humanistic ideal of an 'earthly paradise', but consciously identified it with his youthful ideal derived from the French social utopias".<sup>14</sup>

One may agree or disagree with Komarovich's interpretation. Yet what seems to me essential is this: *Déstinée sociale* is a *treatise* – a philosophical composition – in which there is no author and hero, only the exposition of the author's position. *The Dream of a Ridiculous Man*, by contrast, is an *artistic work*, in which the central issue is not "philosophy", not the presentation of social views, not a treatise (in which a "dream" would serve merely as a technical means of conveying the author's ideas), but rather the *depiction of a hero* – with his own deeply autonomous views and his own vision of the world. This distinction, as we know, is characteristic of Dostoevsky.

In the one case, we have a single consciousness – the author's; in the other, two consciousnesses – that of the author and that of the hero. All of Considérant's authorial statements become the object of paraphrastic artistic play, whereas Dostoevsky's "ridiculous man", on the contrary, is brought to the foreground by the very structure of the story.

It was not his fantastic dream that saved the hero – not at all his resistance to utopian "laws of happiness", which are "above happiness itself" (*ИСС* 25; 116) – but the *little girl*: "And I certainly would have shot myself, if it had not been for that little girl... *that girl saved me*, because my questions postponed the shot" (*ИСС* 25; 107-108).

It is of crucial importance that she "saved" him – while he rudely pushed her away and *drove her off*: "...she suddenly clasped her hands and, sobbing and gasping, kept running alongside and would not leave me. Then I stamped my foot at her and shouted" (*ИСС* 25; 106).

Like many other of Dostoevsky's heroes, the "ridiculous man" is a man of the *path*, not of its final completion. The text of the story ends with the words "I shall go, I shall go", but not with the end of the hero's *journey* (hence the formal open-endedness, the future orientation of "I shall go, I shall go"). Such is Dostoevsky's world: in it, the idea of conciliar salvation – not only of person-

14 Василий А. КОМАРОВИЧ, "Мировая гармония Достоевского", in Наталья Т. АШИМБАЕВА (под ред.), *Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века* (Санкт-Петербург: Художественная литература, 1997), с. 583-611: 584, 610.

al salvation – predominates. Yet this conciliar salvation is by no means impersonal or *collective* (not in the sense of “if only all would wish it”). For the “ridiculous man”, in the author’s conclusion of him, it is not these impersonal “all” that must be saved, but the *Thou* – that same little girl who a month earlier had saved him (and thereby, himself).

That is why, after the words “I found that little girl”, the text contains an ellipsis, implying incompleteness. In Dostoevsky’s world, this girl – the *Thou* – requires his care and salvation far more than any abstract “all”. For even before the hero’s dream, on that desolate night street, “there appeared some passer-by”, and the girl “ran from me to him” (*IICC* 25; 106). We may well imagine what sort of “passer-by” that might be – and what might happen thereafter to this girl, who so trustingly throws herself, in the deserted Petersburg night, first to the hero, then to “some passer-by”.

Scholars, however, as though hypnotised by the density of the hero’s philosophical and utopian reflections transmitted by the author, while raising important questions, imperceptibly move from the sphere of poetics into that of religious philosophy – discussing “ideas” (and their genesis) rather than depicted human beings. In Dostoevsky’s personalist world, what is central is not the description of the “dream” itself (nor of the “paradisal” order), nor even the “truth” that the hero “learnt last November – on the third of November” (*IICC* 25; 105), nor the call to “preach”, nor the sermon itself. After all, preaching is monological, not dialogical, and therefore cannot be “central” for Dostoevsky.

What is central is the “little girl” who prevented the “ridiculous man” from shooting himself. What restrained him from suicide were not at all the rational “philosophical” arguments of his ‘I’ – “for if I kill myself, say, in two hours, what is that girl to me, and what is shame, and all the rest of it? I shall turn into nothing, into absolute nothing” (*IICC* 25; 107-108) – but pity and shame before the *Thou*.

It is precisely for this reason that from “they”, “truth”, and “all”, the “ridiculous man” passes, at the very end, to “*Thou*”. This movement from “I” (and from the “philosophical” reflections on happiness, evil, good, and so forth – reflections that have preoccupied most scholars in their attempts to extract Dostoevsky’s “philosophical system” or even his “theology”) to “*Thou*” encapsulates, both in the path of the narrator (“And I shall go! And I shall go!”) and in Dostoevsky’s artistic world as a whole, one of the central features of the writer’s world.

Dostoevsky is not a psychologist, nor a philosopher, nor a theologian. He is a writer. The philosophical, psychological, and theological reflections are con-

ducted by his characters, as they strive to “resolve the thought”. It is the characters themselves – the human beings as such – who constitute the chief interest for Dostoevsky as author, not their philosophical or theological constructions or doctrines. His heroes are not reducible to particular “ideas”. What is most important, most precious to the author in them, is precisely that remainder, that *lik* – the Divine countenance – which does not embody “ideas”, but, on the contrary, resists them, being, in one way or another, participant in “other worlds”.



Чжоу Цичао

Чжэцзянский университет, Ханчжоу

**Энергия “симбиоза” сознания.  
Заметки к разнонаправленности идей  
и импульсов Ивана Карамазова**

В рамках настоящих заметок мы подходим к проблеме полифоничности, связывая данный вопрос с эстетическим переживанием читателя произведений Ф. М. Достоевского: подчеркнем действие и эффект “симбиоза” в изображении мышления и личности персонажей. Основной текст, на который мы будем ссылаться, это роман *Братья Карамазовы*. Мы постараемся напомнить некоторые аспекты “pro и contra” в построении образа Ивана – аспекты, которые много раз и в разных направлениях и контекстах были изучены в критической литературе о Достоевском.<sup>1</sup> Уникальный эстетический эффект создается благодаря полифоническому, то есть многоголосому диалогическому методу: Ф. М. Достоевский с поразительной точностью и подробнейшей детализацией раскрывает энергетический синтез и трагедию “симбиоза” разнонаправленных установок личности, подавленной отчужденным существованием.

Этот “симбиоз” проявляется в особенной структуре самосознания персонажей, взаимном наложении и проекции аспектов их характера, а также в коммуникативных отношениях между автором, персонажами и читателем. Как сочетание разнонаправленных черт и сил, свойственных

1 Широкий спектр изучения романа невозможно охватить, поэтому ограничимся здесь лишь приведением нескольких примеров выдающихся исследований: Victor TERRAS, *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1981); Robert Louis JACKSON (ed.), *A New Word on “The Brothers Karamazov”* (Evanston: Northwestern University Press, 2004); Diane O. THOMPSON, *“The Brothers Karamazov” and the Poetics of Memory* (Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1991); Татьяна А. КАСАТКИНА (под ред.), *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения* (Москва: Наука, 2007); Валентина Е. ВЕТЛОВСКАЯ, *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»* (Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 2007); см. также многочисленные статьи о поэтике романа, напр. в журналах *Достоевский* и *мировая литература*, *Неизвестный Достоевский*, *Dostoevsky Studies*, и в академической серии *Достоевский. Материалы и исследования*; см. главы о *Братьях Карамазовых* в новейшей книге: Тэцуо Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* (Белград: Граничар, 2025), с. 90–145.

одной и той же человеческой личности, “симбиоз” способен, по мере чтения, вызывать у читателей характерный эффект совместного с героями романа недоумения. Но это – радостное недоумение. Оно причиняет и страдание, особенно чувство страха, но в то же время душа не в силах от него отказаться.

Недоумение и страх, несомненно, тесно связаны с глубоким философским содержанием романов Достоевского, пронизанным сознанием человеческих тревог и забот, а также с драматизмом их сюжетов – бурным, концентрированным, напряженным и внезапным. Недоумение и страх рождаются из эстетического восприятия читателем внутренней сути характеров персонажей если оно ограничено рамками “стереотипизации” – жесткими шаблонами мышления, часто проявляющимися в процессе эстетической оценки.

В галерее персонажей Достоевского какие образы являются наиболее полными жизненной силы? У многих читателей, возможно, существует общее мнение на этот счет: это – Раскольников, в мучительных поисках и под двойным гнетом “преступления и наказания”; Настасья Филипповна, изнывающая в одновременной агонии “любви и ненависти”; Ставрогин, тщетно мечущийся в прямом противоборстве “духа и плоти”; Иван Карамазов, в нерешительности колеблющийся в принципиальном выборе между “pro et contra”. Сосредоточим внимание на том, как автор выковал характер Ивана.

Иван в *Братьях Карамазовых* – поистине хладнокровный теоретик. Этот персонаж является воплощением абстрактного и безжалостного разума, это так называемый “чистый мыслитель”. Он – атеист и скептик. Иван одинаково презирает за распутный образ жизни и своего отца, Федора Карамазова, и брата своего Дмитрия, желая, чтобы в их соперничестве один сожрал другого: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» (ПСС 14; 129). Обладая выдающимися аналитическими способностями, особенно в сфере философских и моральных размышлений, Иван, несомненно, является теоретиком с интеллектуальным складом “кабинетного мыслителя”. Он подвергает сомнению высший вопрос бытия – существование Бога. По мнению Ивана, ради неведомой людям цели Бог может обречь человека на нищету и страдания (предполагая наличие первородного греха), но Он не может оставаться безучастным к страданиям детей (даже ради будущей гармонии и счастья в ином мире). Иван бросает вызов всем религиозным и философским доктринам, начиная с тезисов Лейбница, и провозглашает:



Есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну, те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца (ПСС 14; 213).

Итак, мы видим: этот невероятно мыслящий Иван в ту эпоху, когда «все было так беспорядочно», мучительно колеблется в выборе между “за” и “против” традиционной системы ценностей. Этот самый Иван, с одной стороны, “прямо и просто признает Бога”, а с другой – размышляет: «Если бог есть и если он действительно создал землю, то, как нам совершенно известно, создал он ее по эвклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства» (ПСС 14; 214). В то же время, он осознает:

Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная или, еще обширнее – всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности (ПСС 14; 214).

Будучи человеком с эвклидовским сознанием, этот Иван считает, что размышлять о существовании Бога для него совершенно неподобающе. Он может лишь принять Бога, уверовать в мировой порядок, в вечную гармонию, в ту обетованную жизнь, к которой стремится вся вселенная и «которая с Богом была»; но как философ, осознающий ограниченность эвклидова мышления, Иван провозглашает: «Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе» (ПСС 14; 214).

Иван, подобно младенцу, верует, что раны заживут и утихнут, что все возмутительные и смешные человеческие противоречия исчезнут словно жалкий мираж, как ничтожная выдумка немощного, атомарно малого эвклидовского человеческого рассудка, и что в конечном итоге мироздания, в момент наступления вечной гармонии, родится и восстанет нечто столь драгоценное, что насытит все сердца, умиротворит всякое негодование, искупит все злодеяния людские и всю пролитую кровь, и что этого будет достаточно не только для того, чтобы простить, но и чтобы оправдать все, что когда-либо происходило в мире:

...пусть, пусть это всё будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять! Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму. Вот моя суть... (ПСС 14; 215).

Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к «боженьке»!... Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! [...] Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно (ПСС 14; 223).

Алеша говорит: «Это бунт», – тогда как Иван искренне провозглашает: «Можно ли жить бунтом, а я хочу жить» (*ibid.*). Иван полагает, что даже ради возведения здания всеобщего счастья, несущего мир и покой, нельзя приносить в жертву ни единого крошечного существа.

Все это свидетельствует о том, что Иван стремится к чистейшему, абсолютному гуманизму – как в целях, так и в средствах. С этим связана и из этого вытекает и его идея в качестве рационалистического предположения «всё дозволено».

«Всё дозволено» – до такой степени доведена любовь к истине. Таким образом, отправляясь от сомнения в существовании Бога, неприятия божьего мира и стремления к полному гуманизму, сознание Ивана приходит к выводу о «вседозволенности» человекобога, от желания переступить границы – к утверждению (в рамках предположения в словах) безграничности и всевозможности, к воображаемому представлению о произволе. Затем, после убийства он поймет, что если его абстрактные размышления взяты прагматически в качестве теории, то они способны подтолкнуть крайне малодушного и жестокого лакея и внебрачного сына Смердякова к убийству отца – старого Карамазова.

Как и Раскольников – и даже больше него – Иван ясно осознает этот “цветок зла”, источник зла в себе. Сознание того, что он оказался подстрекателем отцеубийцы (хотя сам он, в отличие от Раскольникова, собственноручно не убивал и ненамеренно, не сознавая того, подтолкнул Смердякова к убийству), причиняет ему невыносимые страдания: ведь он думал о том, что бунтующему человекобогу во имя гуманистического идеала «всё дозволено»; так он и наталкивается на опыт, что из такого “семена” может вырасти чудовищный плод зла. Он, само собой разумеется, в *предотвращении бездействовал*, пока потенциальное зло не превратилось

в реальное преступление. Понимание этого, затем, потрясло его душу и мышление.

Путем такого поэтапного анализа нетрудно увидеть, насколько причудливо сочетаются в сознании Ивана столь различные формы мышления с чувствами – все это принадлежащие личности элементы глубоко гуманистического “сознания бунтарства” и ничем не ограничивающие себя размышления вседозволяющего “сознания человекобога”; “импульс и эмоциональная диспозиция к состраданию”, не способны обойти слезы страдающего ребенка и “сознание греховности” с принятием на себя собственной виновности со всеми ее экзистенциальными, интеллектуальными и эмоциональными последствиями. Если допустить существование Бога (философское начало), то мятежная натура Ивана не в состоянии принять гармонию, купленную ценой слез и крови; если же Бога нет, то возникает “человекобог”, но гордая и сочувствующая душа Ивана совсем не может принять действительный результат вседозволенности “человекобога”.

Здравомыслие – самое несчастное свойство человеческой природы. Если Иван проявляет подлинное благородство и честность (стремление к полной гуманистической гармонии), то он подлинно и неприкрыто низок и бесчестен (и наивен) в своем предположении о возможности непричастности к злу. В итоге Иван с беспрецедентной искренностью смотрит на себя самого (Смердяков передает Ивану три тысячи рублей, добытые убийством и грабежом), и у него хватает мужества признаться на суде, открыто заявив: «Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить...»; публично обнажая свои сокровенные, но неизменные помыслы: «Кто не желает смерти отца?» (*ПСС* 15; 117). Иван трезво заявляет: он не сумасшедший, а убийца; у него нет осязаемых живых свидетелей, есть лишь бесстелесный, бесхвостый, ничтожный бесенок (этот бес бродит в океане его самосознания).

Возникает вопрос: как различные, разнонаправленные свойства сознания, подсознания и эмоций – формирующих личность в динамическом процессе экзистенциальных, интеллектуальных и эмоциональных переживаний философских абстракций и жизненного опыта, могут одновременно уживаться в одном человеке, формируя одно глобальное сознание.

Повествователь полагает, что это обусловлено “широким” карамазовским характером («Мы натуры широкие, карамазовские»... – *ПСС* 15; 129), присущим таким личностям, как Иван. Такой характер способен вместить всевозможные противоречия, одновременно созерцать две бездны: одну над нами – бездну высоких идеалов, другую под нами – бездну

самого низменного и гнусного падения. Следует добавить, что сам герой отчетливо осознает это свое состояние одновременного созерцания обеих бездн.

Ощущение низости падения так же необходимо этим разнuzданным, безудержным натурам, как и ощущение высшего благородства, – и это правда: именно им нужна эта неестественная смесь постоянно и беспрерывно. Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент – без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы всё вместим и со всем уживемся! (*ПСС* 15; 129).

В действительности, это сложное проявление своеобразной трансформации энергии самосознания личности в условиях интенсивного нравственного конфликта.

Данный особый тип характера, сформированный вокруг столь сложного психического состояния, представляет собой важнейшее открытие Достоевского-художника – результат беспощадного анализа и художественного увеличения глубин души современного человека. В процессе развития мировой литературы этот тип характера сияет своим новым и уникальным эстетическим значением. Он представляет собой неоспоримую веху для художественного воплощения многообразия человеческой личности в литературе; того бесконечного многообразия, которое творческая пронизательность Достоевского улавливала там, где повседневный взгляд видит однообразие. Там, где другие слышали монолог одной идеи, он слышал диалог множества мыслей. Достоевский открыл, что море сознания, формируемое свободно мыслящим человеком с развитым умом, состоит из бесчисленных клеток сознания, каждая из которых обладает своей собственной этико-философской направленностью. Переплетение и сосуществование этих клеток сознания создает богатство и многогранность потенциальной энергии индивидуального сознания. Как точно заметил китайский писатель Лу Синь: «Человек способен к организации, к сопротивлению, может быть рабом, но может быть и господином».<sup>2</sup>

Психологическое состояние, при котором сознания столь различных направленностей сложно и многогранно переплетаются и объединяются, можно обозначить как “симбиоз” сознания. Тип характера, сформиро-

2 Лу Синь, “Орнаментальная литература · Перевернутое подвешивание”, *Вэньбао [Литературное обозрение]*, № 5, 1985, с. 16 (на китайском языке).

ванный вокруг этого “симбиоза” сознания как своего ядра образа, условно можно назвать “симбиотическим” типом личности.

Стремление к раскрытию “симбиоза” сознания определило уникальный подход Достоевского к психологическому портрету. По мнению писателя, человек непрерывно меняется и остается неуловимым. В его изменениях немало внезапности и алогичных аспектов. Человек преходящ. Он – в постоянном процессе становления, развития, а потому не является завершенным. Следовательно, взгляд писателя должен проникать в глубины человеческой души, исследовать многообразные формы сокровенных душевных переживаний и описывать движение и изменчивость волн душевного моря.

В этом есть известное сходство с подходом Л. Н. Толстого. Однако между способами психологического изображения у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого существует глубокое различие. Если Толстой фокусируется на диахроническом движении, то есть на поэтапном развитии обычных сознательных и эмоциональных процессов в рамках определенного психологического времени, и стремится передать текучесть человеческих чувств и мыслей, ясно и отчетливо показывая в своих произведениях траекторию эволюции внутренних переживаний персонажа и описывая, как тот всегда остается собой, то негодеям, то ангелом, то умником, то безумцем, – то Достоевский концентрируется на синхронном движении, то есть на сиюминутном состоянии существования неординарных процессов сознания в рамках определенного психологического пространства, увлеченно воспроизводя сложную картину взаимопроникновения, взаимовлияния и борьбы множества разнонаправленных сознаний и эмоций в человеческом разуме в один и тот же момент.

Короче говоря, если Толстой стремится изобразить продольную кривую колебаний человеческих чувств и мыслей, всем сердцем желая показать читателю, во что может превратиться человек из чего-то, – то Достоевский стремится запечатлеть картину сиюминутного синтеза множества сознаний и идей в глубине человеческой души, всем сердцем желая продемонстрировать читателю, кем и чем одновременно является человек в конкретный момент. В этом смысле подход психологического изображения у Достоевского можно сравнить с “микроскопическим исследованием среза”, тогда как подход Толстого, в свою очередь, можно обозначить как “целенаправленное отслеживание”.

Во вступительном авторском признании к своему рассказу *Кроткая* Достоевский упоминал *Последний день приговоренного к смерти* Виктора Гюго, высоко оценивая чрезвычайно подробный психологический анализ,

осуществляемый в повести французского писателя через художественную фантазию. Стремление Достоевского показать глубины человеческой души, раскрыть “водоворот сознания” человека, пребывающего в “симбиотическом состоянии”, представляет собой постижение динамики внутреннего мира личности с иного ракурса. Это выдающееся художественное постижение позволило Ф. М. Достоевскому, наряду с Л. Н. Толстым, стать мастером психологического изображения в мировой литературе и оказать вместе с ним глубокое влияние на последующее создание психологической прозы.

Открытие “симбиоза” сознания не только расширило границы психологического изображения, но, что более важно, породило новый тип художественного характера. Как было выше сказано, “симбиоз” означает существование, взаимопроникновение и взаимодействие множественных самоосознаний с различной направленностью в конкретный момент времени. Это порождает множественные возможности в словах и поступках персонажа. Характер трудно “определить” готовым единственным понятием, он предстает как бы “неопределенным” и “незавершенным”. Это имеет глубокое значение в истории создания художественного характера.

Подобно тому, как “развивающийся” характер (Анна Каренина у Толстого, Линь Чун у Ши Найяня) имел революционное значение по сравнению с типизированным характером (Чжугэ Лян у Ло Гуаньчжуна, Тартюф у Мольера), так и “симбиотический” характер (напр., Раскольников и Иван Карамазов у Достоевского) представляет собой вызов абсолютности (единичности) качества сиюминутного сознания. Это означает, что человеческий характер не только макрокосмически развивается и изменяется, но и что его микроскопические составляющие элементы (эмоциональные и сознательные факторы) также текучи и порождают друг друга. Как верно отметил немецкий философ Ф. Шеллинг: «Постоянство органического процесса – это не покоящееся бытие, а процесс непрерывного воспроизводства».<sup>3</sup>

Если в истории развития физики были три революции – Коперника, Ньютона и Эйнштейна, – то в истории создания характеров в мировой литературе также есть три великие вехи: это статичный “типизированный” характер в двухмерном пространстве (где образ становится воплощением одного качества, например, “мудрость” Чжугэ Ляна, “обман” Тартюфа); динамичный “развивающийся” характер в трехмерном пространстве (где об-

3 Фридрих В. Й. ШЕЛЛИНГ, *Полное собрание сочинений*, т. 3 (Пекин: Изд. Пекинского ун-та, 2018), с. 222 (приводится в переводе с китайского языка).

раз завершается в процессе перехода от одного качества к другому, например, терпение и бунт Линь Чуна, подавленность и освобождение Анны Карениной); и “симбиотический” характер в вихреобразном состоянии многомерного пространства (где качества образа кажутся неопределенными, незавершенными и приводящими в недоумение читателя, но на самом деле представляют собой особое состояние – со-бытие, в котором переплелось множество качеств. Например, преступление, раскаяние и самоубийство, сходящиеся воедино в образе Раскольникова; гордость, низость и самоанализ у Ивана Карамазова).

“Симбиотический” тип является продуктом глубокого исследования Достоевским сложной, глубинной, богатой и обширной человеческой натуры. Это уникальный пример “единства” в галерее художественных характеров мира литературы. Стремление Достоевского исследовать многослойные структуры сиюминутного самоосознания персонажа и его приверженность изображению этой, с точки зрения здравого смысла, кажущейся неопределенной и незавершенной личности, объективно раскрывают подвижное и гибкое духовное пространство живого человека. Это демонстрирует огромный потенциал литературы как человековедения и свидетельствует об углублении эстетического сознания Достоевского.

Именно углубление эстетического сознания писателя породило эстетическую ценность “симбиотического” типа характера: он с новой точки зрения показал “достоверность” изображения внутреннего мира человека. Под “достоверностью” подразумевается та степень эстетической близости, которую литературный образ достигает по отношению к реальной жизни, то эстетическое сходство, которого образ сознания персонажа в исполнении писателя достигает по отношению к реальной действительности.

Одна из уникальных черт образов персонажей у Ф. М. Достоевского заключается в том, что они имеют в своей основе деятельность сознания, а слова и поступки этих персонажей управляются текучестью их самосознания. Сознательные клетки с различной направленностью неестественным образом переплетаются и сосуществуют в сознании этих персонажей, образуя объемную структуру образа сознания. Различные идеи вступают в конфликт через многоуровневый диалог, раскрывая сложность и изменчивость психологического состояния через столкновение и борьбу различных сил.

Достоевский отказывается от четкого описания макрокосмического развития и изменения характеров, предпочитая погружаться в глубины океана человеческого сознания, с новой точки зрения улавливать сокровенные, тонкие и подлинные ритмы глубин души, дабы посредством “реализма в высшем смысле” “найти в человеке человека”.

В реальной жизни характер личности вполне может формироваться именно таким многонаправленным, многоуровневым, взаимопроникающим и сложносоставным “симбиозом сознания” и может, подобно Ивану Карамазову, переживать трансмутацию энергий сознания. Молодые интеллигенты из средних и низших слоев российского общества середины XIX века, столкнувшиеся с крахом старой системы ценностей при отсутствии утвердившихся новых, размышляли о корнях кризиса в условиях противоречий и в состоянии растерянности искали точку опоры в жизни. В условиях непримиримого этического конфликта у них действительно могли возникать неординарные психологические трансформации, страсти к “трансцендентному”, “бунту”, сомнению и сопротивлению.

Эти трансформации и страсти сопровождались столкновением и противоборством порожденных ими различных направлений сознания, мыслей, идей и теорий. В силу ограничений эпохи, общества и личности, конфликт и противоборство этих совершенно различных сознаний, мыслей, идей и теорий не привели к четким и ясным выводам, а проявились в виде их текучего и парадоксально совместимого вихреобразного состояния.



Каталин КРОО  
Университет имени Лоранда Этвеша, Будапешт

**О некоторых дальнейших семантических аспектах  
опыта полноты в поэтике Ф. М. Достоевского<sup>1</sup>**

*Посвящается памяти Арпада Ковача*

*Процесс исследования*

В настоящей статье продолжают размышления о вопросе, как появляется представляемый или реальный опыт переживания *полноты существования* в художественных произведениях Достоевского. Вопрос уточняется в направлениях изучения спектра семантизации полноты (смысловое определение) и ее форм реализации (поэтические средства моделирования). Выдвинутая проблема органически входит в расширенный контекст русской литературы XIX века, который получил очертания в работе, изучающей *Записки из подполья* на фоне литературной традиции.<sup>2</sup> Напомню по пройденному изложению лишь некоторые моменты, вырисовывающие широкий диапазон вариантов художественной реализации опыта полноты в измерениях своеобразного мироощущения и миропонимания, в котором проявляется и человеческий поиск счастья. Указанные модели осмысления данного мотива характеризуются также тем, что они сосредоточиваются на способах и формах самого художественного обозначения (они сильно авторефлексивны, направлены на выяснение их художественного воплощения). Обостряя вопрос, стоит задуматься над дилеммой, что это значит жить полным бытием и какие поэтические принципы литературного текста позволяют читателю вступить в релевантный к этому вопросу круг идей. На предыдущем этапе исследования в указанной работе:

1. анализировалось явление хронотопной тотальности – примером служило стихотворение *Выхожу один я на дорогу...* Лермонтова с

1 Переработанный текст доклада под названием “*Полнота* в смысле синтеза компонентов универсума в творчестве Достоевского”, представленного на международной конференции по Достоевскому, которая состоялась в Афинах 16-18 октября 2025 г.

2 Каталин КРОО, “*Записки из подполья* Ф. М. Достоевского в свете литературной традиции: Семиотическая постановка вопроса”, *Sign Systems Studies*, vol. 48, № 2-4, 2020, с. 326-349.

выяснением замысла *omnipraesentia* – быть везде, углубляясь во все времена как средство ощущения полноты бытия;

2. была определена модель экстенсивной тотальности (накопить экстенсивно, т.е. в очень широком масштабе все возможные виды опыта);
3. описана модель интенсивной тотальности, отраженной, например, в мышkinsкой идее “каждую минуту в целый век обратил” (в узкой области опыта открывать мироощущение полноты).

Это лишь три возможные формы постановки идеи полноты и толкования ее переживания. Касательно уровня дискурсивных приемов, языковой системы означивания, ограничусь написанием одного элемента. Это прием исчерпывающего деления мира, когда упоминается как можно больше деталей действительности, таким образом получается установка текста на нагромождение элементов, чтобы через перечисление всех компонентов изображенного мира уметь исчерпать его феномены в их тотальности, тем самым достигая полноты изображения.

*Поэтика полноты в свете “классических” направлений  
в исследовании по поэтике Достоевского*

Возвращаясь теперь к творчеству Достоевского, на этот раз привлекая к осмыслению крупные его романы – примеры будут прежде всего из *Братьев Карамазовых*, а в конце статьи из *Идиота*, – бросается в глаза комплексность поэтики формирования идеи полноты у Достоевского, которую условно можно назвать *поэтикой полноты*. Любопытно, что давно общеизвестные и широко изучаемые свойства художественного мира писателя и “классические” направления их толкования в научном исследовании, как отдельно, так и в своем единстве, могут быть осознаны как маркеры поэтики разнообразия, толкуемого как *полнота*. Подумаем ли мы о системе преломленных точек зрения в их диалогах и полилогах; о самом явлении, которое понимается под “полифоничностью”, представляющей *плюральность*, концептуализируемую (об этом свидетельствуют указанная предыдущая и настоящая статья) как *полноту существования*; или размышляем о сосуществовании разноярусных проявлений структур “про и контра” и монодуалистической антиномии<sup>3</sup>;

3 Ksana BLANK, “The Rabbit and The Duck: Antinomic Unity in Dostoevskij, the Russian Religious Tradition, and Mikhail Bakhtin”, *Studies in East European Thought*, vol. 59, 2007, pp. 21-37; Ксана БЛАНК, “Принцип противоречия в философии Достоевского

или имеем в виду черты событийного сюжета, его нагруженность, переполненность действием, складывающимся из смысловых интеракций всех потенциальных и реализованных возможностей стечения или, наоборот, разнонаправленности человеческих переживаний, судеб и элементов бытия – мы можем прийти к заключению, что все эти явления служат общими рамками для толкования полноты. Также исследования по феномену симультанности в романах Достоевского, интерпретируемой с точки зрения сосуществования интертекстов, связанных с разными эпохами и слоями культурного наследия истории мировой литературы,<sup>4</sup> свидетельствуют о том, что данный художественный мир самыми различными способами сообщает о мироощущении полного и целостного бытия человека и культуры, а также – о попытке их по возможности полного поэтического охвата, предпринимаемой писателем. Все это в контексте научного исследования приводит к предположению, что совсем не безынтересно и бесполезно назвать, определить и подчеркнуть эксплицитно ту выводимую общую черту семантизации Достоевским существования, которую можно отметить мотивом полноты / полности (целостности) в качестве черты поэтической антропологии писателя.

В дальнейшем в центр внимания поставлю формирование идеи *полного восприятия и переживания человеческого существования*, ограничиваясь толкованием одного аспекта его проявления в мысли *соединения компонентов универсума бытия*. Данная тема неразрывно связана с проблемой *перерождения субъекта*. С этим перед нами снова представляется немало изучаемый вопрос – в узком или широком контексте достоевистики; к тому же известны самые разные взгляды на него. Среди них фундаментальным оказывается бахтинское понимание «участного бытия» («участного мышления») в форме поступка как события в смысле происходящего (*К философии поступка*<sup>5</sup>), благодаря которому

и русской религиозной мысли Серебряного века», *Достоевский и мировая культура*, 6, № 2, 2019, с. 109-123, doi: 10.22455/2619-0311-2019-2-109-123

4 См., напр., Пеэтер Тороп, «Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского», in Пеэтер Тороп, *Достоевский: история и идеология* (Tartu: Tartu University Press, 1997), с. 83-104.

5 Михаил М. БАХТИН, «К Философии поступка», in Михаил М. БАХТИН, *Собрание сочинений в семи тт.*, т. 1: *Философская эстетика 1920-х годов*, под. ред. С. Г. Бочарова, Н. И. Николаева (Москва: Изд. «Русские словари. Языки славянской культуры», 2003), с. 7-68; см. толкования: Caryl EMERSON, «The Early Philosophical Essays», in Caryl EMERSON, *All the Same The Words Don't Go Away. Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition* (Boston: Academic Studies Press, 2011), pp. 42-52.

как субъект превосходит статичное состояние собственного «я» (см. «событие бытия»);<sup>6</sup> так и мир лишается своей ощущаемости, сводимой лишь к какой-либо *данности*. Вместо него, в интеракции с субъектом он содержит в себе уже *заданность*, которая действует основным условием динамичности и самой действительности в переживании и понимании ее субъектом:

...переживая предмет, я тем самым что-то выполняю по отношению к нему, он вступает в отношение с заданностью, *растет в ней в моем отношении к нему*. Переживать чистую данность нельзя. Поскольку я действительно переживаю предмет, хотя бы переживаю-мыслю, *он становится меняющимся моментом* свершающегося события переживания-мышления его, т.е. обретает заданность, точнее, дан в некотором событийном единстве, где не-разделимы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ценности.<sup>7</sup>

Такое событие является залогом формирования субъекта – в смысле его динамического существования – в результате диалога между ним как единичным субъектом и миром (можем сказать: благодаря соединению компонентов мира) в связи, в которой оба участника характеризуются мобильностью в рамках взаимовлияния.

Если данную философскую установку проецировать на концептуализацию Бахтиным открытости художественного мира Достоевского и незавершенности в нем человека, то подтверждается также – из указанного направления – открытость полифоничности. Идея *полноты* тогда сводится не просто к количеству участвующих в мире субъектов и разнообразных потенциальных их событий с миром / в мире, но и к незавершенности, открытости, бесконечности таких событий в взаимоотношении мира и субъекта в постоянстве их динамики. В конце романов Достоевского всегда открывается и остается в силе перспектива еще не осуществившихся на глазах читателя, предстоящих будущих событий,

6 «Отношение мое к каждому предмету кругозора никогда не завершено, но задано, ибо *событие бытия* в его целом открыто; положение мое каждый момент должно меняться» (Михаил М. Бахтин, «Автор и герой в эстетической деятельности», in Михаил М. Бахтин, т. 1: *Философская эстетика 1920-х годов*, с. 69-263: 73, курсив мой – К. К.). См. толкование понятия события у Бахтина, напр., в статье: Сергей С. Аванесов, «Событие у М. М. Бахтина как происхождение сущего», *Идеи и Идеалы*, 31, № 1, т. 1, 2017, с. 23-29.

7 Бахтин, «К философии поступка», с. 32, курсив мой – К. К.

предполагаемых связанно с романым универсумом данного произведения. Соединение элементов мира (куда принадлежит не только диалог «я»–«ты» или «я»–«вы» или субъекта с нечеловеческой составляющей мира, – не лишь с божественной инстанцией, но и живыми существами иного рода: животными, растениями, планетами и даже предметами) в своей потенциальной открытости, незавершенности приводит к мироощущению читателем полноты, понимаемой как неисчерпанность, незаконченность, даже – возможно – бесконечность онтологических и гносеологических перспектив. Они касаются как изображенного мира и в нем субъекта, который постоянно находится в процессе изменения, пребывает в этапном состоянии, движущемся далее – от одной к другой фазе развертывания его индивидуальности, – так и изображающего языка этого движения и становления вместе мира и субъекта. Не случайно, что концепт «апофатического Бахтина»<sup>8</sup> в контексте толкования возможности познания Бога и правды ставит акцент на идею *полноты*,<sup>9</sup> а название послесловия целостного тома, в котором интерпретируется тема “Бахтин и религия” содержит в себе мотив *обилия* [plenitude], ассоциирующийся с смыслом полноты / полноты.<sup>10</sup> Если же акцентировать становление субъекта с перспективы языкового воплощения как его самоописания (и дискурсивного определения, т.е. языкового воплощения образа и его сюжета, целостного процесса его «прозрения»<sup>11</sup>), то и с этой точки зрения можно выдвинуть на передний план имплицитную семантику *полноты*, имея в виду, что образование субъекта и мира идет рука об руку с формированием языка описания “событий” (понимаемых

8 Randall A. POOLE, “The Apophatic Bakhtin”, in Susan M. FELCH and Paul J. CONTINO (eds.), *Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith* (Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2001), pp. 151-175.

9 Ср. цитирование Владимира Лосского (по изданию: Vladimir LOSSKY, *The Mystical Theology of the Eastern Church* [Crestwood N.Y.: St. Vladimir’s Seminary Press, 1976], pp. 38-39, 240], интерпретированное в работе POOLE, p. 151: “The apophatic approach is an aspiration toward an ever-greater plenitude, ‘straining always to conceive a greater fullness and to pass beyond the conceptual limitations which determine the divine being in terms proper to human reason’” (мой курсив – К. К.). Ср. Caryl EMERSON, “Afterword: Plenitude as a Form of Hope”, in Susan M. FELCH and Paul J. CONTINO (eds.), *Bakhtin and Religion*, pp. 177-192: 189.

10 См., в частности, *ibid.*, pp. 188-189; толкование этого текста, см.: Ksana BLANK, “Listening to the Other: Bakhtin’s Dialogues with Religion, Cultural Theory, and the Classics”, *The Slavic and East European Journal*, vol. 47, № 2, (Summer), 2003, pp. 283-291: 286.

11 См. жанровое определение романа Достоевского как «роман-прозрения»: Арпад Ковач, *Поэтика романа Достоевского* (Будапешт: Tankönyvkiadó, 1985).

все еще в бахтинском смысле) и воплощения целостной текстовой поэтики данного романа. *Полнота* – это черта дискурсивной поэтики<sup>12</sup> Достоевского как типа романа.

### *Полное переживание мира и другого*

Перерождающийся субъект (прозрение, интерпретируемое в русле соотношения интеллектуальных и психологических процессов, часто получающее и тематизацию какой-то новой мысли) или развертывание субъектности *динамической личности* (не в ракурсе этической категории, а под знаком представления *процесса* – часто складывающегося из повторяющихся разовых актов – *соединения* с миром) требует толкования и с точки зрения ощущения полноты или того комплекса впечатлений от восприятия мира, который с перспективы своего языкового воплощения также характеризуется чертой поэтики полноты. Часто это минуты, когда субъект наталкивается на такое переживание и понимание *полного, всеохватывающего* содержания бытия, в котором растягиваются рамки существования и известного до тех пор человеческого опыта. Именно такое расширение обыкновенных границ мироощущения толкуется на фоне мотива *соединения компонентов миропорядка*, смысл которого тяготеет к освоению какой-то целостности и тотальности. В ходе описываемых процессов такого рода *повышается интенсивность* эмоционального и интеллектуального восприятия мира.<sup>13</sup> Все читатели помнят, что это всегда кульминационные пункты в романах (где появляется профессиональность души, момент переосмысления значения бытия и в нем

12 См. книгу: Árpád Kovács, *Diszkurzív poétika* [Дискурсивная поэтика] (Res poetica; 3) (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004); ср. итоговые статьи: Арпад Ковач, “Жанровая структура романов Ф. М. Достоевского: Роман-прозрение”, in *Проблемы поэтики русского реализма XIX века* (Ленинград: Изд. Ленинградского и Будапештского университетов, 1984), с. 144-169; Árpád Kovács, “The Narrativ Model of the Novel of ‘Awakening’: Dostoevsky”, *Acta Litteraria*, vol. 25, № 3-4, 1983, pp. 359-373.

13 Степень интенсивности соотносится с способностью к активному участию в мире, концептуализируемому Максом Шелером в контексте теории симпатии, к которой восходит бахтинская мысль – см. книгу: Alina Wyman, *The Gift of Active Empathy: Scheler, Bakhtin, and Dostoevsky* (Studies in Russian Literature and Theory) (Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2016). О шелеровском контексте мышления Достоевского, сочетаемом Арпадом Ковачем с толкованием концепта венгерского философа Бэлы Хамваша (Hamvas Béla) – исповедальности, связанной с природой романного нарратива, см. Kovács, *Diszkurzív poétika*, с. 281-292.

статуса человека). Эти места имеют лирическую интонацию, присущую открывающейся новому пониманию *душе*, которая сочетается с прояснением и осознанием собственного обновленного мироощущения. Так достигаются субъектом моменты полного чувства всеобъемлющего переживания бытия, аналогичного сути библейской идеи «я есмь» (ср. Исх. 3:14, Ин. 8:58). Для повышения смысла данной словоформы, ср.:

...я *всё* поборю, *все* страдания, только чтобы сказать и говорить себе поминутно: я есмь! В тысяче мук – я есмь, в пытке корчусь – но есмь! В столе сижу, но и я существую, солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце, – это уже *вся* жизнь (*ПСС* 15; 31, курсив мой – К. К.).

– это Митя Карамазов, который сам выражает эмпирический опыт своего нового мироощущения. Черта языка самовыражения, упомянутая лиричность передается в плане тематики, сформулированной с таким пафосом, который в значительной мере порождается самой языковой конструкцией. Она основывается на сегментации в русле повторов а) микро- (те же части предложения) и б) макроединиц (соотношения полных сообщений), см.: а) «я *всё* поборю» : «*все* страдания» или членение внутри предложения: «В тысяче мук – я есмь» : «в пытке корчусь – но есмь»; см. б) в продолжении в новом предложении антитетической структуры с смыслом “я страдаю, но существую”, к тому же двояко – «В столе сижу, но и я существую» : «солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть», – что и порождает полную аналогию синтаксических связей внутри предложений и между ними. По ходу внутри- и межсинтаксических повторов, в рамках ступенчатых модификаций («...солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце, – это уже...») возникает синтагматическое продвижение вперед в направлении градации в двух ракурсах: во-первых, повышается интенсивность интонации,<sup>14</sup> придавая все больше и больше эмоциональной насыщенности

14 См. в работе Бахтина *К философии поступка*: «Так и живое слово, *полное* слово не знает сплошь данного предмета, уже тем, что я заговорил о нем, я стал к нему в некоторое не индифферентное, а заинтересованно-действенное отношение, поэтому-то слово не только обозначает предмет, как некоторую наличность, но своей интонацией (действительно произнесенное слово не может не интонироваться, интонация вытекает из самого факта его произнесения) выражает и мое ценностное отношение к предмету, желательное и не желательное в нем и этим приводит его в движение по направлению заданности его, делает моментом живой событийности. Все действительно пережива-

тексту, а к концу достигается восприятие читателем *полного воодушевления* Мити, он *полностью* погружается в собственное переживание души осознания сути бытия, – в само существование. А этот смысл передается в цепочке трансформаций по линии фраз: «я есмь» – «но есмь» – «я существую» – «солнце [...] оно есть» – «есть солнце» – «вся жизнь». Поэтому можно сказать, что, во-вторых, синтагматическое продвижение обеспечивает телеологическое развитие процесса до осознания значения *всей* жизни в качестве существования в ней *всех* элементов, которые в конечном итоге становятся равноценными: «я есмь» : «солнце существует». Парадоксальная красота такого уподобления бытования человека – даже в состоянии «В тысяче мук [...], в пытке корчусь [...]. В столпе сижу...» – существованию *солнца*, доводя весь ход мысли к тому, что сознание существования солнца (и самого субъекта интеллектуального и эмоционального переживания) составляет для человека уже *всю жизнь* (когда сознание приходит как результат процесса прозрения), включает в себя сложную и нюансированную семантизацию полноты. Полнота, с одной стороны, выражается на фоне тематического мотива вариантов *всё–все–вся* («*всё* поборю» – «*все* страдания» – «*всю* жизнь»), но данная тематизация является лишь языковым маркером (как бы метасигналом) обозначения процесса *наполнения души субъектом нового мироощущения мира* новым знанием о том, в чем суть бытия: «А *знать*, что есть солнце, – это уже *вся жизнь*» (курсив мой – К. К.). Процесс наполнения души происходит на наших глазах, – глазах, которые *видят и осознают* процесс душевного прозрения Мити Карамазова, который к концу становится способным высказать содержание своего осознания. Весь дискурсивный ход (развертывание языкового процесса исповеди) передает значение порождения чувства полноты.

При прослеживании описанного процесса «участное событие» Мити было характеризовано как погружение в мироощущение с результатом прозрения, которое неотделимо от осознания сути существования в своей полноте. Достигается тезисное утверждение, но не описываются детально компоненты нового мировоззрения. Видеть или не видеть солнце, только знать, что оно сосуществует с человеком – «это уже вся жизнь». А в романе «вся жизнь» развертывается как дискурсивная полнота, точнее – как процесс наполнения текста высказывания элементами динамической художественной языковой конструкции. В этом смыс-

емое переживается как данность-заданность, интонируется, имеет эмоционально-волевой тон, вступает в действенное отношение ко мне в единстве объемлющей нас событийности» (БАХТИН, «К философии поступка», с. 32, курсив мой – К. К.).



ле семантическая модель полноты приобретает свойство иконичности. По аналогии вступают в иконическую связь полный дискурсивный ход изученного текстового отрывка и означаемое приобретение мироощущения полноты героем и читателем. Мы – герой и читатели – попадаем в один и тот же мир (семантический универсум) с солнцем, на которое в поэтике данного высказывания возлагаются все надежды Мити Карамазова. Как свершается (временно, ведь оно должно и будет продолжаться) прозрение героя, так и мир до-полн-яется в динамической конфигурации толкования надежды на солнце и существование (на уровне интерпретационной компетентности самого художественного текста романа – с коннотацией и образа Христа). А в художественном произведении эти мотивы приводятся в поэтическое «событие бытия» самим текстовым мышлением романа и пониманием их читателем.

### *Полнота в контексте хронотопов*

Хронотопная система *Братьев Карамазовых* последовательно ставит вопрос пределов пространства и времени и в разных вариантах нюансирует семантизацию полноты по двум основным векторам. Один приводит в соотношение конкретные и отвлеченные или воображаемые хронотопы; другой задает вопрос о соотношении горизонтали и вертикали, ставя вопрос поэтической антропологии. Все это приводит к тому, что складывается последовательное предположение и осмысление других миров с перспективы настоящего конкретного человеческого универсума, чем и дополняется концептуализация пределов существования и его полноты.

а) Неопределенность – абстрактность и степень конкретности (метафоризация и символизация хронотопа) и определимости (бытийных событий)

Приведу вкратце другую иллюстрацию из *Братьев Карамазовых* (“Из бесед и поучений старца Зосимы. «О аде и адском огне, рассуждение мистическое»”): «Раз, в бесконечном бытии, не измеримом ни временем, ни пространством, дана была некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: “Я есмь, и я люблю”» (ПСС 14; 292). Отрывок интересен тем, что в нем также фигурирует фраза «Я есмь», а она разворачивается вокруг хронотопа с атрибутом «не измерим[ого] ни временем, ни пространством». Данное своеобразие хро-

нотопы соответствует «бесконечности бытия». Кажется, что смысловая установка здесь ясна: легко уловимо значение *незаконченности* по своему масштабу и из этого следует *открытость времени и пространства*. Значит, читатель приходит к идее растягивания хронотопных границ. Тем не менее, такое определение созвучно самому субъекту, стоящему в центре сообщения. Он обращает на себя внимание своей неопределенностью: дана возможность любить «некоему духовному существу». Тем самым атрибуты *неизмеримость, незаконченность, открытость* также тяготеют семантически к черте неопределенности. Не знаем, в каком точно пространстве и времени, не ведаем кто и откуда, придя, говорит и выделяет единичный конкретный момент в отрезке времени и пространства. Он наделяет этот момент главным признаком своего собственного образа как субъекта, отмечая его личным действием – «любить», – он дает единичный смысл своему существованию. Утверждение «Я есмь, и я люблю» задает дилемму, так как само по себе содержание любви, которое призвано конкретизировать значение существования, до такой же степени остается неопределенным, как и хронотоп и субъект. Мир, откуда пришел это «некое духовное существо» и мир куда оно пришло таким же образом не соприкасаются, как и существо не имеет объекта своей любви. Отвлеченность изложения лишает сообщения возможности возникновения в нем семантики полноты в данном контексте (что было бы совсем естественным в свете тематизации любви).

В противоположность этому действует выше истолкованный отрывок, описывающий новое мироощущение Дмитрия Карамазова. Правда, превращение там мотива солнца в символ<sup>15</sup> снимает конкретность

15 Здесь смысл *живого солнца / солнца как всей жизни*. По поводу «мертвого солнца», см.: Петр В. БЕКЕДИН, «Повесть «Кроткая» (К истолкованию образа мертвого солнца)», *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 7 (Ленинград: Наука, 1987), с. 102-124. О символичности солнца в широком контексте на фоне толкования комплексного историко-литературного/культурно «события» вокруг научного текста С. Н. Дурылина – см.: Сергей Н. Дурылин, «Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора», in Сергей Н. Дурылин, *Статьи и исследования 1900-1920 годов*, сост., вступ. ст. и коммент.: А. И. Резниченко и Т. Н. Резвых (Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2014), с. 776-803 – см.: Анна И. Резниченко, ««Об одном символе»: истоки и параллели. Часть первая. О смыслах имен. Сергей Дурылин и Вячеслав Иванов»; ««Об одном символе»: истоки и параллели. Часть вторая. Достоевский как символист», in Анна И. Резниченко, *От символа к событию Русская философия в поисках имени и лица* (Москва: РГГУ, 2025), с. 53-69, 83-99. О мотиве *касающегося солнца* см. также: Арпад Ковач, «Косой луч заходящего солнца. К реконструкции одного «фантастического» мотива у Достоевского», in Леонид ГЕЛЛЕР (ред.), *Поиски в инаком*.

определения и привлекает ко всему отрывку символический смысл. Хотя субъект речи непосредственно не отдает сообщение о своем новом переживании от конкретной хронотопной данности своего мира, в остальной части отрывка также проводится сдвиг от конкретного к отвлеченному: другой предмет в качестве хронотопного указателя, «столп», в синтагматическом ряду «*в тысяче мук*» – «*в пытке корчусь*» – «*в толпе сижу*» полностью метафоризируется в контекстном окружении *муки* и *пытки*, присоединяясь к их смыслу. Хронотоп тем самым лишается своей конкретной физической определенности и соответственно символическому значению солнца передает духовное содержание. Тем не менее, несмотря на возникновение переносного значения (через вторичный знак метафоры и символа), создается тесная смысловая связь между мирами солнца и субъекта, между метафорическим (столп) и символическим (солнце) мотивами, указывающими на хронотопы – герой «сидя» в метафорическом пространстве ряда «*в тысяче мук*» : «*в пытке*» : «*в толпе*», во временной характеристике своего действия «по минутно» говорит себе о том, что существует, а все равно, видит ли он солнце (физическая определенность), или не видит его (символическая установка), он знает, что солнце имеет смысл «*вся жизнь*».

Один мир здесь до-полн-яется другим благодаря тому, что их связывает новое мироощущение субъекта первичного речевого акта, Мити Карамазова. Он создает полноту в форме переживания встречи миров. Полнота осуществляется в тех случаях, когда соединение миров и соприкосновение хронотопных сфер зарождаются в душе человека; когда встреча и сочетание разнородных элементов миропорядка обусловлены одновременной готовностью субъекта к внутренней и внешней диалогичности – сам с собою и с миром. Тогда расширение онтологических и гносеологических пределов собственного мира обеспечивает и означает внедрение в этот новый мир ранее неизвестных реалий действительности, эмоций и идей. Собственный мир обновляется дополнениями связей с иными частями, опытами собственного мира или с иными мирами. Очень типично и характерно для поэтической антропологии Достоевского, что часто собираются в одну зону переживания и осознания компоненты из разных слоев и онтологических сфер существования. В языке этому явлению соответствует встреча конкретного и метафорического или символического хронотопов, проецированных друг на друга вос-

приятием героя, который сам должен поддаваться, вопреки своей воле, спонтанности (неопределимости) обстоятельств, управляющих бытием.

Посмотрим яркий пример и к этому последнему случаю в *Братьях Карамазовых*, где мы видим с обратной семантической перспективы проблематику соединения, стечения бытийных компонентов. Митя, думая о возможности убийства им отца, боится, что в решающий момент, «в ту самую минуту» опыт визуального восприятия им лица отца и известное ему чувство отвращения, которое он давно испытывает к нему, сольются в одну точку (вот и мотив соединения): «Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет своим лицом в ту самую минуту. Ненавижу я его как дык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь. Вот и не удержусь...» (ПСС 14; 112). В романе, однако, будет реализоваться иное, непредвиденное стечение внутренних и внешних обстоятельств (Григорий просыпается). Итак подчеркивается, что экзистенциально-душевная конфигурация может осуществиться двояко: как трагедия (отцеубийство) и как спасение Мити. Они вместе вырисовывают полноту потенциальностей в бытии. А ключевые эпизоды, описывающие разные этапы преображения Мити, постоянно выдвигают мотив соединения и стечения.

#### б) Смысл хронотопной горизонтали и вертикали

Как толковать идею соединения, стечения, «со-бытия» в контексте замысла *полноты*, в этом вопросе ориентирует читателя тематизация в поучениях Зосимы: «...если вас таких [верных] двое сойдутся, то вот уж и *весь мир*, мир живой любви, обнимите друг друга в умилении и восхвалите господя: ибо хотя и в вас двоих, но *восполнилась правда его*» (14; 291, курсив мой – К. К.). Два единых верных, встречаясь, составляют *весь мир*, т.е. наполняют собою как элементами универсума целостность. Обе иллюстрации – слова Мити о страхе стечения внутренних (ненависть к отцу) и внешних (отвратительный вид отца) обстоятельств и Зосимы («схождение двух [...] уж и *весь мир*») – выделяют мотив встречи, соединения, стечения, сведения по горизонтали: то, что по семантической линии соединения осуществляется человеком и через него по *всему миру* (с его расширенными пределами), подразумевает связь с другим в одной и той же онтологической сфере (получающей хронотопное выражение): здесь, на земле. В другом месте текста, в новом варианте и метафорическом ракурсе связь между компонентами мира приводится через образ океана как целостности – с акцентом на местоимение *всё*, означа-

ющее полноту: «ибо всё как океан, всё течет и *соприкасается*, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается» (ПСС 14; 290). И здесь речь идет о мире по горизонтали, с одного конца до другого, с богатым спектром предполагаемых форм и разыгрываний содержания соединения, сведения, стечения, соприкосновения (последний тематический мотив обретает выделение среди вариантов). Соединение касается самих субъектов и составляющих их души и интеллекта, а также внешних факторов действительности. Этот мир населяют всяческие существа; в духе шиллеровского интертекста по стихотворению *Песни радости* можно сказать: «Всё, что делит прихоть света», «Все создания, все народы»,<sup>16</sup> а согласно делению мира Иваном в поэме “Великий инквизитор”: «десятки тысяч великих и сильных» и «остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих Бога» (ПСС 14; 231) – люди как «слабое бунтующее племя», “песчаные” существа (ПСС 14; 233-234). А в поучениях Зосимы идея «целого мира» зиждется на четком его делении на равноценные элементы – они превращают мир в полный, а любовь к нему полной:

Любите всё создание божие, и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну божью постигнешь в вещах. И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью (ПСС 14; 289).

Это и есть антропологическая горизонталь соединения, по ходу которой каждая вещь открывает свой смысл благодаря человеческому к ней соприкосновению душой. В качестве составляющих мира иронически будет говорить Черт Ивана об атомах, химических молекулах и протоплазмах – а тогда уже в миру не «клеится», там «сумбур» (ПСС 15; 78).

Вертикаль вырисовывается в связи миров, пребывающих в разных онтологических сферах. Это «соприкосновение мирам иным» (ПСС 14; 288); это тайна, как объясняет Зосима, проявляющаяся в том, «что мимолетный лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды» (ПСС 14; 265) (о книге Иова; см. «земное» vs. «вечно»). С другой точки зрения, – это «тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с

16 Фридрих ШИЛЛЕР в переводе Федора И. Тютчева: “Песнь радости (Из Шиллера)”, *Северная лира на 1827 год* (Москва: Наука, 1984), [http://az.lib.ru/s/shiller\\_i\\_k/text\\_1824\\_pesn.shtml](http://az.lib.ru/s/shiller_i_k/text_1824_pesn.shtml) (30.11.2025).

миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (*ПСС* 14; 290).

Полнота мира ощущается, когда субъект способен связать экзистенциальные и духовные измерения горизонтали и вертикали. По романам Достоевского более чем ясно, что это не механическая сумма или автоматическое пересечение двух онтологическо-гносеологических осей. В поэтической модели мира и его познании по горизонтали наблюдаются всякого рода диалогические общения между людьми вблизи и вдали, в физическом или в духовно-заочном пространстве, но и между разнообразными элементами эмпирического мира и отношением к ним человека. По вертикали субъект соприкасается с иными мирами. Отчасти такой контакт воплощает связь с божественной духовностью, в динамике движения по мысленной траектории между пространствами внизу и вверху (см., напр., сошествие Иисуса на землю в поэме «Великий инквизитор»; или пришествие Цереры на землю вслед за своей дочерью в шиллеровском интертексте по *Элевзинскому празднику* в исповеди Мити; или сошествие Богоматери в ад в интертексте по апокрифу *Хождение Богородицы по мукам* в контексте «Великого инквизитора»; или см. состояние, когда «Пред правдой земною совершается действие вечной правды», в связи с Книгой Иова). Но контакт с божественной духовностью в разных сферах бытия (на земле, под землей и в небесах) составляет действительно только часть семантизации соединения по вертикали. Туда относится еще более обобщенное движение от хронотопа «hic et nunc», от настоящей минуты на земле в другую временную плоскость, в прошлое, в будущее и прежде всего в вековечность (см. выражение «на веки веков», напр., *ПСС* 14; 265) и/или в какое-то пространство и время не сего мира: вспомним анекдот о квадриллионе, герой которого «пролежал почти тысячу лет, а потом встал и пошел», он шел «квадриллион верст», «да ведь теперешняя земля, может, сама-то биллион раз повторялась»; а в раю «не пробыв двух секунд, воскликнул, что за эти две секунды не только квадриллион, но квадриллион квадриллионов пройти можно, да еще возвысив в квадриллионную степень!» (*ПСС* 15; 78). Судьба человека пребывает также в симбиозе с геологическими поворотами, одним словом – со всей вселенной. А значение такой вселенной превышает смысл божественного пространства – там возможно существование нескольких земель; хорошо известно по другим произведениям Достоевского, что тут речь может идти и о других планетах.

Немаловажно и то, что выражение «иной мир», с которым человеческое существование различными способами умеет соприкоснуться,

имеет также форму множественного числа – см. на этот раз специально смену на смысл нескольких возможных миров в уже процитированном отрывке: «...ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (ПСС 14; 290, курсив мой – К. К.).

Ощущение полноты благодаря конвергенции всех миров, предполагает неимоверно интенсивную активность субъекта. Ему не от себя дается переживать опыт полноты вселенной, а благодаря умноженной, возвышенной душевной-духовной деятельности, которая сопровождается нахождением форм авторефлексии, т.е. самоопределения и самоописания. По этим критериям представляются в романах исповедальные виды диалогичности как кульминационные моменты выражения идеи полноты, как в случае исповедей Мити или Ивана Карамазовых.<sup>17</sup>

### *Полнота – с перспективы хронотопа духовности и культуры*

В заключение обращусь к хорошо известному примеру по роману *Идиот* из сцены, в которой женские члены семьи Епанчиных экзаменуют Мышкина, пытаясь узнать у него, что это значит быть счастливым. На такое обращение к нему Мышкин дает запомнившееся каждым читателем чудесное признание:

Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас (ПСС 8; 51).

Вот выражение полноты жизни с определенными выше элементами семантического моделирования. Во-первых, небо и земля, воображаемые по горизонтали и вертикали как метафоры онтологически раз-

17 См. статьи Каталин КРОО, восходящие к 2004 и 2007 годам: “Еще раз о тайне гимна в романе «Братья Карамазовы». «Елевзисский праздник» – мистерия гимна”, *Достоевский и мировая культура*, № 20, Санкт-Петербург, Москва, 2004, 170-192; “«Гимн» с «секретом». К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Статья первая)”, in Татьяна А. КАСАТКИНА (под ред.), *Роман Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения* (Москва: Наука, 2007), с. 396-417.

личенных пространств сего человеческого мира и мира иного,<sup>18</sup> здесь представлены объектом аспирации на соединение, в такой встрече, которая может осуществиться лишь благодаря субъекту желания. Силу желания отражает интенсивная активность, переведенная на хронотопный язык, выдвигающий мотив «идти долго-долго и зайти вот за эту линию» – речь идет о линии соприкосновения. Отрывок стилистически напряжен, создается языковая интенсивность самого дискурса, напоминающая стиль толкования Дмитрием Карамазовым солнца со значением *всей жизни*. Своеобразие языковой конструкции возникает за счет повторов именно местоимения *всё*, внушающего продолжительность, т.е. большое количество времени – из него нужно очень много, чтобы осуществить движение в пространстве: «и зовет *всё* куда-то, и мне *всё* казалось, что если пойти *всё* прямо». Хронотопный смысл превращается в тематическое определение, кроющее в себе оттенок градации в результате лексического повтора для усиления выразительности: «долго-долго». Дискурс даже далее способен интенсифицироваться новым повтором с установкой на уточнение и подчеркивание момента встречи: «эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается»; а затем единица «вся разгадка» с местоимением полноты («вся») получает дешифровку через тему достижения новой жизни, которая «в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас» – процесс текстовой интенсификации достигает здесь своего пика. Сообщение, как бы само становится дискурсивным актом участия в мироощущении полноты, языковым процессом достижения той встречи, до которой самому субъекту дискурса и читателю романа необходимо дойти в хронотопной динамике выражения полноты, а эта динамика семантизируется как дорога Мышкина. Она, с одной стороны, представляет собой душевную и духовную дорогу, продукт воображения. Эту дорогу, тем не менее, проходит Мышкин – и проходит ее активно по горизонтали, здесь на земле, несмотря на то, что инициатива зова приписана небу, а момент встречи, в форме выражения («где небо с землей встречается») – как на это указывает Т. Касаткина<sup>19</sup> – как бы подчеркивает активность, проявляемую лишь небом. Все же, смысловая рамка возможности пройти до предела соприкосновения неба с землей основывается на активности самого

18 Ср. анализ отрывка в работе: Татьяна А. КАСАТКИНА, «Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»», *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, № 3, 2020, с. 16-39, doi: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-16-39>

19 *Ibid*, с. 21.



Мышкина, единственного образа в данной сцене, который характеризуется настоящим, развертывающимся – хотя и в плане воображения – сюжетом продвижения вперед в пространстве земли и времени (интерпретируемых по смыслу горизонтали). А, с другой стороны, художественное представление дороги, формирующее модель полноты, повторяется в языковом воплощении, в таком дискурсивном выражении, которое подводит к новому, повторному переживанию опыта фантазии. А целостное сообщение в данной сюжетной ситуации романа выступает как форма самовыражения и описания Мышкина, – компонент его авторефлексии. То, *о чём* говорится и то, *как* говорится о счастье как полноте, сводятся воедино: означаемое содержание и означающее языковое оформление встречаются в гармонии. Возникает «синтез» в их единстве в плане иконического изображения. В то же время на уровне метапоэтики смысловой сдвиг *воображение* → *высказывание Мышкина* → *воплощение этого высказывания в тексте романа Достоевского* вырисовывает траекторию текста по семантической вертикали, конечной точкой которой оказывается сам роман в своем художественном воплощении.

В создании / достижении упомянутого синтеза – понимаемого в том смысле, как Мышкин ощущает «синтез жизни» во время своего эпилептического припадка (ПСС 8; 188) – значительную роль играют эквивалентные места в художественном тексте (автоцитаты) и возникновение интертекстов. В качестве параллельного текстового места в *Идиоте* вспомним изображение Христа на картине Настасьи Филипповны (фиктивное художественное произведение), на которой «Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая, как *весь мир*, покоится в его взгляде» (ПСС 8; 38, курсив мой – К. К.).<sup>20</sup>

20 Т. Касаткина приводит другой отрывок из романа – описание воспоминаний Мышкина о швейцарском пейзаже, в котором смысл *встречи неба с землей* выражается тематическим мотивом *горизонта* (ПСС 8; 351-352): «Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет». Это пространство затем Мышкин переименовывает как «бесконечную синеву», в которую он «простирает руки», понимая, что к этой «дали, на краю неба [...], тянет его давно, всегда, с самого детства», но к ней «он никак не может пристать». То, что мир делится на элементы, к которым присоединяются формы неопределительного местоимения «каждый» (как применительно к времени, так и к живым существам и растениям), передающие смысл «бесконечн[ой] горизонтали, повторяюще[го]ся без конца движени[я]» (*ibid.*; 20), в контексте изложенного в настоящей статье толкования не несет отрицательного содержания. Такая сегментация мира, касающаяся тотальности горизонтального существования, напоминает охват Зосимой любовью всех составляющих мира: «Каждый листик, каждый луч божий любите. Любите животных,

Поэтика полноты Достоевского как бы в поиске указанного взгляда. Взгляда с перспективой человеческой аспирации достигать редких, но чрезвычайно интенсивных, переполненных моментов соприкосновений с иными мирами при встрече героя с собственной душой и душой другого существа, а также с составляющими их миров. Перспектива дали на авторефлексивном уровне крупных романов в конечном

любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну божью постигнешь в вещах. И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» (ПСС 14; 289). Грусть Мышкина в Швейцарии вызывается ощущением, что он чужд желаемому горизонту в то время как все другие – участники «во всем этом хоре». Хронотоп горизонта не статичен: *иметь свое место в этом хоре и быть счастливым* – мотивы, созвучные идее, что «у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит». В этом хоре всё (каждый как часть целостности) поет свою песню в динамическом процессе жизни (приходят, уходят). Все и всё вместе, в соединении, зная свой путь, – кроме Мышкина, который в то время чувствовал, что «один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш». То, что в действии воспоминания он приписывает себе – собственному прошлому «я» – слово Ипполита, способное артикулировать его тогдашнюю, еще невыражаемую мысль, привлекает внимание к вопросу творения слова, тем самым выдвигая проблему способности Мышкина к самоописанию, которая таким же образом продвигается вперед, как в отрывке с мотивом встречи неба с землей это было показано на уровне метапоэтики (см.: *воображение → высказывание Мышкина → воплощение этого высказывания в тексте романа Достоевского*). Слова самоописания прошлого состояния Мышкина порождаются им в настоящем высказывании: он не только понимает состояние души Ипполита (что это значит быть вне «пира» жизни – *самопонимание*), но и способен *соединиться с его самописанием*, вступая в его акт текстопорождения и присваивая его как самописание. Семантическая линия абстрактной идеи *текстопорождения* (формулировки подходящих слов) движется дальше в романной метапоэтике Достоевского вплоть до создания и осознания эквивалентности двух текстовых мест в романе. Встреча, соединение (полнота) элементов «мира», таким образом и в данном отрывке происходит на двух уровнях – изображаемого и изображающего. Когда же они «встречаются» созвучно, становится возможным обретение семантической полноты. Для этого читатель должен читать по оси текстовой вертикали, а медиатором является образ Мышкина, душевная и языковая деятельность героя. Комментарии к указанным отрывкам см. также в венгерской диссертации, защищенной в Докторской школе литературоведения Университета им. Лоранда Этвеша: Шаролта К. Тотпал, *Перформативная коммуникация в романе Достоевского «Идиот»*, рукопись (Будапешт: ЭЛТЕ, 2024), doi: 10.15476/ELTE.2024.197; [https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/115948/dissz\\_Tothpal\\_Sarolta\\_Krisztina\\_irodalomtud\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/115948/dissz_Tothpal_Sarolta_Krisztina_irodalomtud_.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (30.11.2025); см. Sarolta K. Tóthpál, *Theses of Doctoral Dissertation. Performance-communication in the Novel of Dostoevsky The Idiot* (Budapest: ELTE, 2024), doi: 10.15476/ELTE.2024.197

итоге – это великий мир полного бытия во вселенной культуры. Туда относятся как человек, так и божественная духовность «отныне и во веки веков» (ПСС 15; 196) в художественном осмыслении “hic et nunc”, обеспечивающем “со-бытие” в хронотопе вечности, в иных мирах, которые становятся частью нашего бытия благодаря мироощущению полных пространств и времени духовности. А эти пространства подчеркнуто включают в себя онтологическую и гносеологическую сферу художественного творчества.



# ARTICLES



# СТАТЬИ

## *I*

*Dostoevsky in Contexts of Reading  
Experience – Life, Literature, and Research*



*Достоевский в контекстах опыта  
чтения – жизнь, литература, исследования*



## Книги в романе Идиот

В течение 2023-2024 годов научно-исследовательский центр «Ф. М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН выполнял профинансированный Российским научным фондом проект «Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского “Идиот”».<sup>1</sup> Проект завершился публикацией коллективной монографии.<sup>2</sup> Мы, участники проекта, ни в коем случае не можем и не хотим претендовать на то, что за два года исследований “закрыли тему”. Напротив, мы, несомненно, ее *открыли* – на той глубине и теоретической обоснованности, на которой, как мы надеемся, эти исследования будут продолжаться гораздо более широким кругом исследователей. Здесь я постараюсь (опираясь на нашу монографию и предисловие к ней) описать теоретические основания и исходные положения проекта – а также подвести некоторые итоги его осуществления, насколько это возможно в таком кратком изложении.

Наш проект был направлен на комплексное изучение роли и образа книги:

- 1) художественной, исторической, мемуарной, священной;
- 2) читаемой героями, упоминаемой героями или автором, продаваемой, даримой и покупаемой, обмениваемой на другие предметы, служащей местом хранения, участвующей как предмет или герой в романских сценах и ситуациях – то есть книги как текста на бумаге, как текста – источника аллюзий в сознании читателя и речи персонажей, как материального предмета, взаимодействующего с другими материальными предметами, как представителя своего автора и т.д. в романе Ф. М. Достоевского *Идиот*.

Нас интересовало, что такое книга в книге как ее духовная основа, как ее идеологический фундамент, как способ создания в ней исторической перспективы, как ее материальный герой. Поставленная в таком виде проблема имеет самое широкое теоретическое значение, но решалась она в

<sup>1</sup> Проект РНФ № 23-28-00258.

<sup>2</sup> Татьяна А. Касаткина, Катерина КОРБЕЛЛА, Татьяна Г. МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА, Николай Н. ПОДОСОКОРСКИЙ, *Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»*, отв. ред. Т. А. Касаткина (Москва: ИМЛИ РАН, 2024), 392 с., <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7>. Книга находится в открытом доступе.

данном случае локально – на примере романа Достоевского, что дало возможность глубокого (а не широкого, но поверхностного) ее рассмотрения.

Творчество Достоевского в достаточной степени уникально объемом, настоятельностью и значимостью присутствия в нем книг. Поскольку классические исследования XX века, в первую очередь, книги Вяч. И. Иванова и М. М. Бахтина, показали существенную специфику структуры художественного текста, создаваемого Достоевским, и именно в силу этой специфики обладающего исключительным воздействием на читателя, одной из самых значительных проблем достоевистики и теории литературы в целом остается проблема понимания того, как создается и как устроен текст такого типа: способный менять мировоззрение и перестраивать жизнь и судьбу человека; как сочетается в таком тексте авторский «указующий перст, страстно поднятый» (выражение Достоевского) – и отступательная стратегия автора, заставляющая “потрудиться читателя”, остающегося в убеждении, что все выводы в процессе чтения сделаны и все решения приняты им самим.

Аналитико-синтетическое исследование роли книг в книге оказалось способно значительно продвинуть нас на пути решения этой задачи.

Перед коллективом стояла задача выявить разные (ключевые) варианты присутствия книги в романе *Идиот*, проследить участие книг в сюжете, в расширении пространства-времени романа за его сюжетные пределы, в создании ментальной и духовной глубины текста, в выстраивании идеологического вектора (или идеологической многоаспектной целостности). Присутствие книг позволяет автору сделать самое внятное высказывание, могущее остаться при этом полностью незамеченным читателем, что создает у него ощущение полной свободы и нахождения ответа (в случае его нахождения) полностью самостоятельно.

Роль ряда книг в романе *Идиот* до сих пор вообще ни в каком ракурсе не была изучена достоевистами (это касается, например, упоминаемых в тексте сочинений Шарраса, Шлоссера, Соловьева) или же была исследована лишь в определенных аспектах (более всего – с точки зрения присутствия в тексте романа цитат из них и аллюзий на них), в целом – недостаточно и поверхностно, и, главное – несистемно, отрывочно, неконтекстно. Не были выявлены в полноте даже сюжетные соответствия такой *заметной* и *замеченной* в *Идиоте* книги, как *Дама с камелиями* – и это объяснимо: Достоевский использует сюжетные соответствия в большинстве случаев как точки бифуркации, как места *расхождения* его текста с упоминаемой книгой – исследователи же *почти всегда* искали сходства и соответствия.



Поставив своей задачей положить начало исследованию *комплексного* присутствия книг в романе во всех возможных аспектах их духовного, структурного, предметного функционирования, мы оказались в состоянии скорректировать устоявшиеся представления о причинах привлечения Достоевским разных книг в свои книги.

Приведу наглядный и яркий пример, демонстрирующий необходимость именно комплексного рассмотрения, учитывающего как сюжет вставного произведения, так и саму сцену, в которой присутствует содержащая его книга, показывающий, как *сложно* Достоевский выстраивает отсылки к книгам в своих произведениях. Настасья Филипповна не пересказывает Рогожину пришедшуюся ей к слову историю Каносского унижения императора Генриха IV, но приносит книгу, поясняя, что это стихи, и сама читает их ему. Таким образом, в романе *Идиот* появляется не просто аллюзия на некий текст, обстоятельно и аналитично пересказанный затем Рогожиным Мышкину,<sup>3</sup> – в романе появляется *сцена с книгой, становящейся посредником в объяснении героев* – опознаваемый сюжет в литературе разных времен, памятный читателю, прежде всего, по *Божественной комедии* Данте. При этом смысл читаемого в романе Достоевского на первый взгляд полностью переворачивает наиболее привычный смысл сюжета, отраженный в *Комедии* Данте, поскольку у Достоевского речь идет не о раскрытии своей любви влюбленным возлюбленной – но о раскрытии ненавидимой ненавидящему его ненависти. Но, с другой стороны, прояв-

- 3 Вполне возможно, что здесь имеется в виду стихотворение Гейне “Генрих” – но это лишь предположение комментаторов *ПСС*, сделанное на основании статьи В. Е. Холшевникова (*ПСС* 9; 440–441). Для нас же важно как раз то, что этот текст *не назван* Достоевским, то есть читателя к нему *не отсылают*, напротив, весь сюжет изложен непосредственно в романе – в связи с чем вполне возможно предположить, что это не изложение существующего стихотворения, но *программа* стихотворения пока не существующего, вроде программ тех коротких исторических поэм, которые Достоевский создавал в переписке с А. Н. Майковым. Здесь еще отмечу, что внимание комментаторов романа *Идиот* было смещено на отыскивание *неназванных* произведений, косвенно упомянутых в тексте, тогда как, с нашей точки зрения, приоритетное внимание должно обращаться на способ присутствия *названных* произведений – именно они создают дополняющие *базовые* структуры текстов Достоевского, их экзоскелеты – скажем, перефразируя название статьи Ольги Меерсон «Скелетом наружу»: см.: Ольга МЕЕРСОН, “Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте»)”, *Достоевский и мировая культура*. Альманах, № 23, 2007, с. 85–106. Неназванные произведения участвуют в этих структурах при наличии в тексте опознаваемых цитат (причем, *легко*, с точки зрения Достоевского, могущей сильно не совпадать с точкой зрения современного читателя, *опознаваемых цитат*).

ленная на физическом и сценическом уровне дантовская традиция позволяет скорректировать проговоренный смысл сцены – и открыть за предполагаемой текстом ненавистью предполагаемую этой традицией любовь, не прекращающуюся и за земными пределами. Таким образом, физическое присутствие книги в эпизоде создает аллюзию на совсем другой ряд литературных сюжетов, способный радикально преобразовать те аллюзии, которые могут возникнуть в сознании читателя исходя исключительно из вербально выраженного содержания эпизода. Тем самым автором закладывается совсем другой объем читательских ассоциаций, и мы видим наглядно один из способов создания “глубокого текста” (в нашей методологии это не оценочное суждение, но термин).

Надо сказать и о том, что внимание ко всем аспектам сцены, в которой присутствует книга, порой позволяет, наконец, понять, *о какой именно* книге идет речь. Так, в разделе нашей монографии, посвященном *Истории* Соловьева, Николай Подосокорский доходчиво объясняет, почему Рогожин читает вовсе не ту многотомную (на момент издания романа *Идиот* вышло семнадцать томов) историю Соловьева, на которую указывают комментаторы и 30-томного и 35-томного полного собрания сочинений Достоевского – и которую, если хоть на минуту задуматься, было бы весьма странно предложить в качестве рекомендации для начального образования ничему не учившемуся Рогожину. Обратив внимание на то, как именно называет Настасья Филипповна рекомендуемую книгу (*Русская история*, а не *История России с древнейших времен*), исследователь не поправляет с ходу “неточно выразившуюся” героиню, а следует ее указаниям – и обнаруживает, что она вполне точна: она рекомендует Рогожину очень известную и распространенную в XIX веке однотомную *Учебную книгу русской истории*, написанную Соловьевым и рекомендованную «как руководство для преподавания истории» в старших классах гимназий (а не предназначенную для специалистов-историков, как *История России с древнейших времен*), уже 7-е издание которой вышло в 1867 году.

Еще пример, показывающий, как взрывается привычный ход рассуждений, если мы учитываем физическое присутствие книги в сценах романа. Катерина Корбелла в своем разделе о *Дон Кихоте* демонстрирует с очевидностью, что книга и ее герой, как минимум, в ряде случаев, будет более тесно связана с тем, *через кого* она пришла в текст, чем с тем, с кем ее соединил в сюжете тот, через кого она в текст пришла (и с кем она связывается по дефолту большинством исследователей): а именно, что *Дон Кихот* больше отражается в характере Аглаи, чем в характере Мышкина (особенно если мы понимаем, что характеристики, которые дает Мышкину Аглая,

больше говорят о ней, чем о нем). Видимо, этот принцип нужно неизменно иметь в виду – в том числе, когда мы думаем о присутствии в тексте романа *Русской истории* Соловьева, пришедшей к Рогожину через Настасью Филипповну и раскрывающей ее сектантские прототипы (например, Настасью Зиму), что показано в соответствующем разделе Николаем Подосокорским.

В связи с этим интересно отметить разновекторность формально могущих выглядеть идентичными ситуаций. Настасья Филипповна говорит Рогожину: «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь» (ПСС 8; 176), а Аглая Епанчина – князю Мышкину: «я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ничего хорошенько не знаете, если справляться у вас: ни кто именно, ни в котором году, ни по какому трактату? Вы очень жалки» (ПСС 8; 430).<sup>4</sup> Настасья Филипповна *предлагает* Рогожину книгу для *создания* посредством ее его человеческого образа, для устранения незнания как несвязанности с историей своего рода и народа. Книга здесь служит созиданию человека. Аглая пытается *извлечь* из Мышкина книжные сведения, нужные ей, а когда это не удастся – наносит удар по его человеческому образу: «Вы очень жалки». Такие ситуации, отрицающие принцип: “похоже, значит то же”, строящиеся на принципе: “похоже – очень возможно значит противоположное”, чрезвычайно многочисленны в романе *Идиот* – и понимание этого принципа особенно важно при анализе сюжетов и сюжетных деталей, “совпадающих” в романе Достоевского и в присутствующих в нем книгах.

Заметим, что в случаях появления в тексте книги как предмета можно попробовать провести классификацию и по еще одному признаку – отделив тех, кто упоминает книгу (или в связи с кем упоминается книга), от тех, кто держит ее в руках. *Дон Кихот* упоминается в связи с Мышкиным – но держит книгу в руках (и прагматически использует ее – так же, как потом прагматически использует стихотворение Пушкина) Аглая. *История* Соловьева появляется потому, что ее упомянула Настасья Филипповна, – но держит ее в руках и хранит в своем кабинете Рогожин (Катерина Корбелла отметила, что этот герой, как и Аглая, использует книгу как *хранилище* – только не для записки, а для ножа; интересно, что, как пока-

4 Сходство этих высказываний отметил Николай Подосокорский (см.: Николай Н. Подосокорский, “История в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского”, *Два века русской классики*, т. 6, № 3, 2024, с. 98-125, <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125>).

зано в написанной мной главе о сцене Мышкина перед припадком,<sup>5</sup> *История* оказывается хранилищем, *способным перемещать вложенное в нее во времени*; возможно, какие-то трансформирующие функции могут быть обнаружены при ближайшем рассмотрении и у других книг-хранилищ). *Мадам Бовари* читала Настасья Филипповна – но видим мы ее в руках и потом в кармане у Мышкина, уносящего библиотечную книгу, как бы *изымая ее из общего пользования*. *История* Карамзина, упомянутая Лебедевым применительно к Мышкину, видимо, должна иметь отношение (и имеет, как показываем Николай Подосокорский и я в разделах “«Имя историческое, в Карамзина ‘Истории’ найти можно и должно»: «История государства Российского» Н. М. Карамзина»” и “«Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: «Пушкин, издание Анненкова»”) и к самому Лебедеву, и к Рогожину, в присутствии и для произведения впечатления на которого она упоминается. *Дама с камелиями* тоже только упоминается героями – но по-разному: Тоцкий упоминает произведение искусства исключительно в рамках произведения искусства, акцентируя к тому же его исключительно *эстетическое* восприятие, Настасья Филипповна связывает роман с жизнью, включает аллюзии на него в жизненные ситуации: ее именуют «камелией» члены семейства Иволгиных и Лебедев, она именует «господином с камелиями» Тоцкого. Кроме того, *Дама с камелиями*, появившаяся в начале романа, оказывается теснейшим образом связана с «Госпожой Бовари», появляющейся в конце, и вместе они (именно по принципу “похоже – значит противоположное”) формируют финал романа, о чем написала Татьяна Магарил-Ильяева в главе “«Спавший был закрыт с головой белой простыней»: «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Мадам Бовари» Г. Флобера”.

Чрезвычайно интересно заметить, как появляется в романе столь важный для него Апокалипсис. Его упоминает Лебедев, рассказывая Мышкину о Настасье Филипповне – и герои как бы равномерно вокруг него группируются – поскольку книга как бы есть, но никто к ней зримо не прикасается. Сама же книга *как вещь* появляется только в связи с Нилом Алексеевичем, пригласившим к себе в кабинет Лебедева через Петра Захаровича, что очень интересно выражено:

...и спросили наедине: «Правда ли, что ты профессор антихриста?» И не потаил: «Аз есмь, говорю», и изложил, и представил, и страха не смягчил,

5 Глава “«Времени больше не будет»: пространство за пределами времени. Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа”.

но еще мысленно, развернув аллегорический свиток, усилил и цифры подвел. И усмехались, но на цифрах и на подобиях стали дрожать, и *книгу прошили закрыть*, и уйти, и награждение мне к Святой назначили, а на Фоминой Богу душу отдали (ПСС 8; 168 – курсив мой – Т. К.).

Если Лебедев разворачивает только «аллегорический свиток», то закрыть *книгу* просит Нил Алексеевич – и здесь мы впервые узнаем, что кто-то ее *видит* (и сразу же вслед за тем узнаем, что видевший ее – умер, причем, умер в день, когда празднуется уверение Фомы в *воскресении* Христовом). Этот, казалось бы, внешний и “ненужный” вставной рассказ является важным звеном в сюжете воскресения, развиваемом в романе (о сюжете воскресения см. написанную мной главу “«Апокалипсисом стал отчитывать»: Образ Настасьи Филипповны Барашковой в свете «Откровения Иоанна Богослова»”).

А вот “наш Пушкин” (и, если исходить из лингвистических характеристик фраз, более как человек, чем как книга) появится в руках (даже, можно сказать, в объятьях, поскольку ей приходится захватить несколько томов) у Веры Лебедевой.

Таким образом, мы видим возможные многочисленные аспекты изучения *книги в книге* не только как текста в тексте.

Еще один пример того, сколь многое позволяет увидеть комплексное исследование – в смысле *исследования на пересечении контекстов* присутствующих в романе книг, представляет собой интерпретация важнейшей детали рассказа Иволгина о воскресении рядового Колпакова, который после своего воскресения появляется в *Новоземлянском* пехотном полку (ПСС 8; 83). Я, обнаружив в свое время здесь очевидную, осмысленную и поддержанную контекстом романа отсылку к Апокалипсису: «И увидел я новое небо и *новую землю*, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21:1), в запальчивости отрицала какое-либо значение той отсылки, которую неизменно давали комментаторы романа, а именно к *Горю от ума* Грибоедова: «В его высочества, хотите вы сказать, Новоземлянском *мушкетерском* (ПСС 9; 435 – курсив мой – Т. К.).

Между тем, после исследования присутствия в романе Достоевского *Трех мушкетеров* Дюма-отца, проведенного Татьяной Магарил-Ильяевой, эта отсылка оказалась в высшей степени значимой (на вновь обнаруженную значимость ее указал Николай Подосокорский).

Эта отсылка связывает два рассказа Иволгина: о воскресении рядового Колпакова и о «трех неразлучных» друзьях, *кавалькаде* (еще один символ *множества в единстве*, отсылающий, к тому же, к столь важному в ро-

мане концепту коня и всадника как плоти и духа – см. об этом, например, примечание в главе “«Мы с ним Пушкина читали, всего прочли»: «Пушкин, издание Анненкова»”), которые тогда именно как *троица* оказались источником воскресения нового (хотя и совсем того же самого) человека на новой земле. В свете такого огромного символа, появляющегося за шутовским рассказом Иволгина (а Достоевский всегда самое огромное заключает в самом шутовском), становится понятна и ошибка генерала, называющего отца Мышкина именем самого Мышкина: «Я, он и покойный князь Лев Николаевич Мышкин, сына которого я обнял сегодня после двадцатилетней разлуки, мы были трое неразлучные, так сказать, кавалькада: Атос, Портос и Арамис» (ПСС 8; 92). Учитывая, что все трое членов «кавалькады» претендуют на «отечество» по отношению к князю, поскольку один из них – отец Мышкина, другой – генерал Епанчин – при первой же встрече обращается к нему «отчески», а третий – сам Иволгин – мог стать его отцом, поскольку соперничал с князем за его мать (и тут становится понятен смысл и этой «дурацкой байки»), мы увидим складывающийся из рассказней Иволгина и “случайно” оброненных слов героев образ *троичного отца* князя Мышкина, в состав которого включен и сам князь Мышкин, уже участвовавший таким образом в воскресении человека в самом начале романа. В свете чего нелепые рассказы Иволгина становятся не странной подробностью – а важнейшей неотъемлемой частью романа *Идиот*, который, таким образом, начинается и заканчивается воскресением.

Важно отметить, что комплексное и целостное изучение присутствия книг в какой бы то ни было отдельно взятой книге, насколько мне известно, прежде не проводилось нигде в мире. В мировой науке максимально широко проводятся исследования присутствия в тексте чужого текста – и, к сожалению, в подавляющем большинстве случаев все заканчивается выявлением самого факта присутствия цитаты, аллюзии, реминисценции, без исследования *локальных функций и герменевтической роли*, которые осуществляет привлеченный текст (тем более – произведение-донор) в рамках акцептирующего текста (тем более – произведения). Кроме того, исследуются, как правило, отдельные и обособленные произведения-доноры, но не их совокупность в избранном произведении. То есть – в подавляющем большинстве исследований речь идет о взаимодействии одного донора и одного реципиента – и даже если в исследовании присутствует анализ нескольких доноров одного реципиента, исследуемые взаимодействия почти во всех случаях остаются парными, очень редко становясь хотя бы тройственными. В исследованиях же типа *Достоевский и Сервантес*, *Пушкин и Достоевский*, *Шиллер у Достоевского*, *Достоевский и Некрасов* и

подобных исследователь работает на совсем других уровнях, где донором и рецепиентом становится личность, а не произведение: там ставятся другие задачи и используются другие методы исследования.

Между тем для Достоевского присутствие чужого текста в его тексте – один из основных способов проявления авторской позиции в произведении, где она не может быть выражена прямым способом. Это способ подключения к рассказываемой истории иной истории, вносящей дополнительные измерения во вновь творимое произведение; еще ряд измерений появляется при сдвигах, которые получает элемент цитируемого текста при встраивании в новый – и такие сдвиги очень часто получаются при подключении третьего элемента системы (второго донора). Мы в своей монографии по мере возможности старались включить в ряд исследований и описаний парных взаимодействий обозрение той единой системы, которую эти взаимодействия с разными текстами создают в романе Достоевского.

Подчеркну еще раз: проект «Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского “Идиот”» был направлен на *комплексное* изучение роли и образа художественных, исторических, мемуарных, священных книг, *непосредственно присутствующих* в романе *Идиот*. Это значит, что участники проекта не занимались даже вполне доказательно присутствующими в тексте аллюзиями и реминисценциями в том случае, если книга прямо не была названа в романе (и таким образом из программы исследований был в конце концов исключен чрезвычайно интересный аспект “Книга рядом с книгой”, показывавший, что при первой публикации романа *Идиот* номера *Русского вестника* зачастую формировались так, что присутствовавшие там публикации становились объемными содержательными комментариями к роману). Мы приняли в качестве исходного тезиса, что прямое упоминание книги в тексте произведения (по крайней мере – в произведениях Достоевского) проводит радикальную и отчетливую различительную черту, позволяющую отделить авторскую интенцию от исследовательских домысливаний и проекций собственных читательских предпочтений и ассоциаций на роман.

Это, конечно, вовсе не значит, что мы совершенно отрицаем возможность присутствия неназванных текстов в подкладке романа Достоевского. Более того, мы точно знаем, что как минимум один такой текст в романе *Идиот* есть – это *Жизнь Иисуса* Ж. Э. Ренана, упомянутая в черновиках.

Как раз на примере *Жизни Иисуса* очень ясно видна разница между текстом упомянутым и текстом неупомянутым в романе: Достоевский очевидно *не хотел*, чтобы читатель ориентировался при чтении на рена-

новскую книгу. Дело в том, что он пишет роман *Идиот* в радикальном противостоянии с Ренаном, а не опираясь на него – и даже не отталкиваясь от него. Это довольно очевидно, если мы примем во внимание, что, может быть, главное для Достоевского в романе *Идиот* и в *Жизни Иисуса*: восприятие *соотношения болезни и выхода в мистическое* – у него и Ренана совершенно различно и едва ли не противоположно.

Ренан настаивает на том, что болезнь и возникшие из нее «болезненные впечатления» (с его точки зрения, не могущие быть истинными, и в случае передачи их окружающим понимаемые им как невольный обман) не дискредитируют все же чистосердечия тех, кто переживает на их основе религиозные чувства. То есть, Ренан соглашается – и намеревается убедить читателя – что хотя религиозного факта и *нет* – но чувства, возникшие на болезненной основе, все же истинны и велики, и могут становиться источником значительного в истории.

Вот один из пассажей Ренана, написанный после последовательной дискредитации им идеи *чудесного*:

Воздержимся же от искажения истории для удовлетворения нашего мелкого самолюбия. Кто из нас, пигмеев, мог бы совершить то, что делали эксцентричные Франциск Ассизский и истеричка св. Тереза? Пусть медицина найдет названия для выражения этих великих уклонений человеческой природы, пусть утверждает, что гениальность – болезнь мозга; пусть усматривает в известной нравственной изощренности начала чахотки; пусть причисляет энтузиазм и любовь к нервным припадкам – не в этом дело. Слова «здоровый» и «больной» – относительны. Кто бы не предпочел болеть, как Паскаль, чем обладать здоровьем обыкновенного человека? Узкие взгляды на безумие, распространившиеся в наши дни, вводят наши исторические суждения, в вопросах этого рода, в серьезные заблуждения. Состояние, когда говорят, не сознавая, о чем, когда мысль действует без вызова и управления воли, подвергает теперь человека опасности лишиться свободы, как страдающего галлюцинациями. В былое время это называлось пророческим даром и вдохновением. Лучшее в свете вызвано лихорадочными припадками; всякое великое творчество вызывает нарушение равновесия; зарождение, по закону природы, – состояние насильственное.<sup>6</sup>

Достоевский же показывает, что медицински признанная болезнь (хотя и смутно опознаваемая: «какая-то странная нервная болезнь, вроде паду-

6 Эрнест РЕНАН, *Жизнь Иисуса* (Москва: Политиздат, 1991), с. 279-280.



чей или виттовой пляски, каких-то дрожаний и судорог» – ПСС 8; 6) может быть как раз симптомом *наличия религиозного факта* – и платой за его истинность. Поэтому Ренан ему совершенно не годится в качестве “идеологической подкладки” текста – ибо будет не облегчать понимание, но исказить его. И Достоевский ориентируется на Ренана как на оппонента, упоминает его в черновиках – но ни в коем случае не допускает в окончательный текст, рассчитанный на понимание читателя. В окончательном тексте «здравые рассуждения» Ренана, объясняющие мистику физиологией и онтологию моралью, приходятся на долю Евгения Павловича Радомского – и, полагаю, Достоевский намеренно ослабляет эти рассуждения, удаляя из окончательного текста прецедентный текст, заставляя эти рассуждения в системе романа как бы “повиснуть в воздухе” без опоры на что-либо конкретное, кроме “духа века сего”.

Скажем более, будучи упомянут, Ренан был бы прямо опасен для текста Достоевского, поскольку на первый и поверхностный взгляд рассуждение князя Мышкина о характере и смысле его заболевания почти совпадает с приведенным выше отрывком, особенно если этот отрывок Ренана рассматривать вне целого – и если не заметить, что князь Мышкин (размышляя *изнутри* о том, о чем Ренан заключает *снаружи*) называет *высшим синтезом жизни* как раз то, что Ренан рассматривает как *досадный побочный эффект*:

Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия», не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: «Что же в том, что это болезнь? – решил он наконец. – Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и встревоженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?»<sup>7</sup> Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. Ведь не видения же ка-

7 Слово исправлено по изданию: ПССП 8; 208.

кие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие? Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния. Мгновения эти были именно одним только *необыкновенным усилением самосознания*, – если бы надо было выразить это состояние одним словом, – *самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного*. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случилось успевать ясно и сознательно сказать себе: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!», – то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни (ПСС 8; 188 – курсив мой – Т. К.).

Итак, в нашем проекте мы рассматривали только книги, читаемые или упоминаемые героями или автором, продаваемые и покупаемые, взятые в библиотеке, служащие местом хранения, обмениваемые на другие предметы, и т.д. – то есть книги как тексты на бумаге и в переплете, как тексты, представляющие собой *верифицированные автором* источники аллюзий в сознании и речи героев и повествователя, как материальные предметы, взаимодействующие с другими материальными предметами, и т.д. в романе Ф. М. Достоевского *Идиот*.

На основании проведенных участниками проекта исследований можно с некоторой вероятностью предположить, что интенсивность присутствия книги как источника аллюзий будет прямо связана с интенсивностью ее материального присутствия в тексте – то есть книга неоднократно прямо (или прямо и косвенно) упомянутая и/или книга, присутствующая как материальный объект, будет в большей степени и более всесторонне формировать окончательный текст, чем книга, упомянутая однократно и не присутствующая в качестве материального предмета и, по всей видимости, локально заостряющая сформированный другим материально присутствующим прецедентным текстом архетипический образ, или становящаяся инструментом характеристики того именно персонажа, который эту книгу упоминает. Впрочем, по крайней мере *первая* книга, упомянутая в романе – *История* Карамзина, как показывает Николай Подосокорский, не ложится в эту схему и оказывается, в некотором смысле, вездеприсутствующей.

В качестве курьеза замечу, что, судя по программам конференций по творчеству Достоевского за последние тридцать лет, роману *Идиот* до сих пор посвящается гораздо больше компаративистских исследований (то есть – исследований применительно к нему книг, никак в нем не отраженных или ему последующих), чем исследований книг, прямо связанных

с романом авторской волей. При этом множество книг, прямо упомянутых в романе и присутствующих в нем в качестве материальных объектов, вообще не было исследовано в свете их функций в романном целом (таковы всемирные и европейские истории, упомянутые в романе, и даже, в значительной степени, – истории России: скажем прямо – большинство этих историй не были даже прочтены полностью исследователями *Идиота*), а ряд книг, хотя и был исследован – но не в том виде, в каком их читают герои (и, соответственно, в каком на них ссылается автор). Например, исследования присутствия в *Идиоте* *Мадам Бовари*, как и *Дамы с камелиями*, случалось, проводились на основе чтения русского перевода, а не французского текста, в то время как не только разные переводы, но и разные издания оригинальных романов иногда значимо для текста Достоевского отличались друг от друга. Кроме того, как весьма наглядно показывает Татьяна Магарил-Ильяева (раздел “«Спавший был закрыт с головой белою простыней»: «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Мадам Бовари» Г. Флобера”), исследуя *формально* присутствие одного текста в другом, фактически исследователи уходили в область компаративистики, *сравнивая* сюжетные линии и структуры произведений, вместо того чтобы ставить вопрос о *целях* включения одного текста в другой.

Таким образом, можно сказать, что исследование данной проблемы в романе *Идиот* до нашего проекта еще практически и не начиналось.<sup>8</sup>

Я предполагаю, что книги, особо актуализированные многократным упоминанием или материальным присутствием в романе (или *первенственным* упоминанием, которое разделяют с *Историей* Карамзина вскоре после нее упомянутые священные *календарные* книги (*Святыцы* и *Четьи-Миней*), должны определить восприятие читателем дат – особенно в первой части романа), играют роль своего рода фокусов, сосредоточившись в/на каждом из которых, читатель имеет возможность увидеть весь роман целостно в определенном ракурсе. Каждый такой фокус будет, помимо прочего, прояснять кажущиеся странными и нелепыми (и даже эле-

8 Из присутствующих в романе книг больше всего исследований посвящено *Дон Кихоту*. См., напр.: Arturo SERRANO PLAJA, “Magic” realism in Cervantes; Don Quixote as seen through Tom Sawyer and The Idiot, transl. by Robert S. Rudder (Berkeley: University of California Press, 1970); Anthony J. CASCARDI, *The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert* (New York: Columbia University Press, 1986); Eric J. ZIOLKOWSKI, *The Sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991); Карен А. СТЕПАНЯН, *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени* (Москва: Языки славянской культуры, 2013) – и библиографию к этой книге. Однако эти исследования тоже в значительной степени осуществлены в компаративистском ключе.

ментами “плохого стиля”) построения фраз в романе. Полагаю, это может быть объективным способом верификации ценности исследований данного типа: когда в результате становятся ясны и глубоки представлявшиеся до исследования странными и нелепыми фразы или повороты сюжета.

Павел Фокин  
Государственный музей истории российской  
литературы имени В. И. Даля, Москва

### **Книга в художественном пространстве произведений Достоевского**

Книги в жизни и судьбе героев Достоевского играют важную роль. Они формируют их личность, воздействуют на душу и ум, помогают понять себя и других, пробуждают мысль, подталкивают к действию, вдохновляют, утешают, спасают.

Книги – неотъемлемая часть художественного мира Достоевского. Их читают – вслух и про себя, – листают, вертят в руках, штудируют, обсуждают, покупают, продают, переплетают, дарят, берут в библиотеке, передают друзьям, оставляют в наследство, используют как тайники, ими прикрываются, ими расплачиваются, ими пугают.

Их пишут, переводят, готовят к изданию.

Книги стоят на полках, в книжных шкафах, лежат на столах, падают на пол и в грязь.

О книгах в произведениях Достоевского писали неоднократно. Какие-то книги привлекали большее внимание исследователей, какие-то меньшее, а целый ряд книг и вовсе, по непонятным причинам, до сих пор проигнорирован, хотя вроде бы у всех на виду. И если есть книга *Библиотека Ф. М. Достоевского*,<sup>1</sup> то книга *Библиотека героев Ф. М. Достоевского* еще ждет своих составителей.

Лишь совсем недавно Т. А. Касаткиной и ее учениками была предпринята попытка целостного комплексного анализа феномена книги в структуре художественного мира Достоевского. В коллективной монографии *Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»*, вышедшей в 2024 году, они предложили оригинальную методологию исследования и сформулировали целый ряд фундаментальных теоретических положений.

Книги герои Достоевского, конечно же, в первую очередь читают. И автор приглашает своих читателей, также подключиться к их чтению. Буквально. Вспомним реплику Лебедева в начале романа *Идиот* про то, что

<sup>1</sup> *Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание*, отв. ред. Нина Ф. Буданова (Санкт-Петербург: Наука, 2005), 338 с.

имя Мышкина встречается в *Истории государства российского* Н. М. Карамзина: «имя историческое, в Карамзина “Истории” найти можно и должно...» (ПСС 8; 8). Вот это «должно» кому адресовано? Мышкину? Рогожину? По ситуации – вряд ли? Риторическая фраза? В устах Лебедева – несомненно.

А в устах Достоевского? Ведь имя Мышкина действительно можно найти в *Истории* Карамзина. И отсылка к нему весьма значима для понимания романа. Значит, «должно» – это требование Достоевского к читателю. Буквально в этой ситуации: «Оставь чтение романа – на пятой странице! – и прочти 11 томов “Истории государства российского”. Внимательно прочти, со всеми примечаниями» (имя Мышкина обнаруживается единственный раз в сочинении Карамзина и не в основном тексте, а в примечании).

И это «должно» применимо ко всем книгам, которые читают герои Достоевского, будь то *Повести Белкина* А. С. Пушкина и *Шинель* Н. В. Гоголя в дебютных *Бедных людях* или *Краткое начертание всеобщей истории для первоначальных училищ* С. Н. Смаградова и *Святого отца нашего Исаака Сирина слова* в итоговых *Братьях Карамазовых*.

Достоевский порой настойчив и упрям в своих требованиях.

Может показаться странным, что Достоевский, вопреки ожидаемому авторскому эгоцентризму, регулярно предлагает читателю отложить в сторону свой роман и почитать что-нибудь еще, иногда вовсе не такое увлекательное и занятное. Но такова эстетическая стратегия Достоевского-художника. «Для Достоевского присутствие чужого текста в его тексте один из основных способов проявления авторской позиции в произведении, где она не может быть выражена прямым способом», – пишет Т. А. Касаткина. – «Это способ подключения к рассказываемой истории иной истории, вносящей дополнительные измерения во вновь творимое произведение».<sup>2</sup>

Книги, которые читают герои Достоевского, это включенные в текст его произведений параллельные истории и смысловые линии, которые, по словам Т. А. Касаткиной, «ставят перед читателем остроактуальные вопросы на всех возможных уровнях понимания текста: историческом, нравственном, символическом-аллегорическом и аналогическом».<sup>3</sup>

Достоевский побуждает читателя читать не только свои сочинения, но и других авторов. Он убежден в необходимости расширения читательского

2 Татьяна А. КАСАТКИНА, Катерина КОРБЕЛЛА, Татьяна Г. МАГАРИЛ-ИЛЬЯЕВА, Николай Н. ПОДОСОКОРСКИЙ, *Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»* (Москва: ИМЛИ РАН, 2024), с. 22.

3 *Ibid.*, с. 13.

кругозора своих читателей. Он щедро делится с ними своими читательскими впечатлениями и открытиями. Он развивает их ум и воспитывает вкус.

Такова *просветительская стратегия* Достоевского.

Заметим здесь, что слово “книга” как синоним слова “учебник” встречается в произведениях Достоевского множественное количество раз. Практически во всех случаях, когда он рассказывает о периоде становления того или иного героя (и не только в детские или отроческие годы).

Можно, конечно, и не читать книги, которые читают герои Достоевского. Но тогда можно не читать и Достоевского. Потому что это будет чтение не Достоевского, а чтение произведений *похожих* на произведения Достоевского.

Однако, помимо содержания, не меньший интерес представляет сам *образ книги* как он существует в художественном пространстве Достоевского. По справедливому замечанию К. Корбеллы,

...современному читателю очень просто упустить из вида предметный облик книги: мы уже отвыкли от необходимости для произведения воплощаться в бумажных переплетенных страницах, иногда нам проще рассматривать книгу исключительно с точки зрения ее содержания. Для Достоевского и его современников это не так: они не могли думать о книгах, не представляя их перед собой как предмет.<sup>4</sup>

В художественном мире Достоевского книга располагается на вершине предметной иерархии, уступая только иконописным образам и картинам религиозного содержания (*Сикстинская мадонна*, например). Равную с иконами значимость имеют только издания Библии и Евангелия.

По степени значимости с книгой может быть сопоставима лишь рукопись какого-либо сочинения, письма или документа. Все остальные предметы вещного мира находятся в подчиненном от них положении. В том числе деньги (монеты и ассигнации) и оружие (револьвер, нож). Тем более, предметы обстановки, одежда, утварь и пр.

Книга, как и любой другой предмет, представляет собой материальную ценность. Об этом тоже помнят Достоевский и его герои. Книги в произведениях Достоевского покупают, оценивают, ими расплачиваются за долги. Вокруг этого возникают свои сюжеты и страсти.

Важно не забывать и то, что книга – это еще и предмет собственности. Книга имеет своего владельца, живет с ним, теряет его, обретает вновь

4 *Ibid.*, с. 35-36.

(иногда нового). В этом ракурсе книга представляет собой уже не столько личностное воплощение ее автора, сколько ее владельца. Книга становится частью его личности, его дум и волнений.

Как правило (за редким исключением), в произведениях Достоевского книга представлена не глазами владельца, а глазами некоего стороннего наблюдателя (рассказчика или повествователя). Писатель создает своеобразный сюжетный треугольник: автор книги – владелец – наблюдатель. В случае, когда текст представляет собой объективное повествование, роль наблюдателя достается читателю. Книга оказывается элементом интеллектуально-психологической *коммуникации* между персонажами, с одной стороны, и между писателем и читателем, с другой. При этом тот, кто видит книгу, может знать ее содержание, и тогда возникает один уровень взаимодействия и понимания, а может и не знать. Узнавание позволяет увидеть персонажа-владельца книги или ситуацию, с ним связанную, в новом свете, незнание – создает интригу.

Книга как ключ к личности другого – широко распространенный в мировой литературе прием. Достоевский его не изобретал, но, в отличие от других писателей, пользовался им регулярно, если не сказать систематически, создавая многочисленные инварианты.

В произведениях Достоевского образ книги встречается в различных аранжировках и композициях: как часть *натюрморта*, как элемент *интерьера*, как деталь *портрета*, как часть *жанровой сцены*. Кроме того, встречается символическое использование образа книги. Иногда образ книги существует сразу в нескольких ипостасях.

Наиболее распространенный вариант – *книга как часть натюрморта*. Главным образом, это книга (или несколько книг), лежащая на столе. Количество книг, их вид, состояние, расположение обычно выступают в качестве косвенной характеристики героя, которому они принадлежат.

Стол чаще всего дается как часть интерьера. Книги, лежащие на столе, делают стол смысловым центром композиции. Именно поэтому стол с книгами Достоевский в описании интерьера ставит в сильную позицию, завершая им перечисление предметов обстановки.

Если книга по каким-либо причинам утрачивает свою основную функцию и превращается в бессмысленный предмет, Достоевский сдвигает ее из центра, выставляя на первый план иные, более актуальные для характеристики персонажа или эпизода в целом вещи.

Показателен в этом плане интерьер каморки Раскольниковых, давно бросившего учение и превратившегося в диванного мыслителя.



Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашенный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запыланы, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука; и, наконец, неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью Раскольникова. Часто он спал на ней так, как был, не раздеваясь, без простыни, покрываясь своим старым, ветхим, студенческим пальто и с одною маленькою подушкой в голове, под которую подкладывал все что имел белья, чистого и заношенного, чтобы было повыше изголовье. Перед софой стоял маленький столик (*ПСС* 6; 25).

Небрежение книгами акцентировано их подчеркнутой запыленностью, а стол, на котором они лежат задвинут в угол, зато описание софы и постели занимает почти половину от общего объема. При этом книги обезличены («ничья рука»), а софа, напротив, – персонифицирована («служившая постелью Раскольникову»). В этом интерьере дана исчерпывающая картина отъединения Раскольникова от людей, воплощением мира которых как раз выступает книга, и его социальной, на грани агонии, болезни, о чем свидетельствует его фактически разложившаяся, «в лохмотьях» постель. Завершает композицию пустой маленький столик возле софы, метонимически символизирующий полное одиночество и опустошение героя. Достоевский мог бы и не называть жилище Раскольникова гробом, вполне достаточно одного описания обстановки, чтобы понять в каком трагическом положении он находится.

Аналогичен по композиции и содержанию интерьер комнаты Версилова в доме его гражданской жены Софьи из романа *Подросток*. Ненужные книги также выпадают из смыслового фокуса интерьера, а на авансцену выдвигается такой же убогий, как у Раскольникова, мягкий гарнитур.

Затем, направо, находилась комната Версилова, тесная и узкая, в одно окно; в ней стоял жалкий письменный стол, на котором валялось несколько неупотребляемых книг и забытых бумаг, а перед столом не менее жалкое мягкое кресло, со сломанной и поднявшейся вверх углом пружиной, от которой часто стонал Версилов и бранился. В этом же кабинете, на мягком и тоже истасканном диване, слали ему и спать; он ненавидел этот свой каби-

нет и, кажется, ничего в нем не делал, а предпочитал сидеть праздно в гостиной по целым часам (ПСС 13; 82).

«Жалкий» стол и «жалкое» кресло указывают на жалкое положение самого героя. Версиров тоже удалился от общества. Правда, совсем по другим причинам, фактически вынужденно, поэтому заброшенность его комнаты не от мрачного уединения, вызванного сосредоточенностью на одной идее и полной личностной и социальной деградацией, а своеобразный знак протеста против обстоятельств, загнавших героя в угол. Книжки на столе не лежат, а «валяются», демонстрируя презрение Версирова к его нынешнему состоянию. Он не принимает его: ненавидит свой кабинет, не берет в руки книг, пренебрегает делами, бежит прочь, пусть только в соседнюю комнату. Сил на большее у него нет, но *показать* свое несогласие он еще может, и «неупотребляемые», покрытые пылью книги и бумаги – главный, наглядный тому образ, доступный Версирову. Тем более, что для этого в буквальном смысле слова не нужно ничего делать. Версиров, как и всегда, занимает самую удобную и выгодную позицию.

О настоящем Версирове, к которому он пытается вернуться, говорит интерьер его кабинета в квартире Татьяны Павловны. И этот интерьер описан Достоевским по сложившемуся у него канону:

...комната для Версирова, именно – первая, входная, довольно просторная и довольно хорошо и мягко меблированная, вроде кабинета для книжных и письменных занятий. Действительно, на столе, в шкафу и на этажерках было много книг (которых в маминой квартире почти совсем не было); были исписанные бумаги, были связанные пачки с письмами – одним словом, все глядело как давно уже обжитой угол (ПСС 13; 369).

В некоторых случаях книги конкретизированы, известны автор или название произведения, а иногда даже издание. В таких случаях образ книги наполняется дополнительным содержанием символического или эмблематического характера.

Князь Мышкин, в романе *Идиот*, придя в дом Рогожина, осматривает комнату, в которой живет Парфен. Ее описание построено по той же схеме, согласно иерархии вещей. Сначала общая обстановка: деловые столы, бюро, шкаф с деловыми книгами, сафьянный диван, в заключении, в сильной позиции, крупным планом – стол с книгами. «одна из них, “История” Соловьева, была развернута и заложена отметкой» (ПСС 8; 172). Рядом лежит садовый нож, который Мышкин заметит позже (в первоначальном

описании его нет). Несколько раз Мышкин берет его машинально в руки, а Рогожин настойчиво его отнимает. В итоге, «Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол» (ПСС 8; 180).

Анализу сюжета, связанного с *Русской историей* С. М. Соловьева в романе *Идиот*, посвящена обстоятельная работа Н. Н. Подосокорского, в которой, помимо прочего, исследователь делает важное наблюдение о том, что книга рекомендована (а может быть, и дана) Рогожину Настасьей Филипповной и, таким образом, символически представляет ее. Не без основания усматривает Н. Н. Подосокорский в жесте Рогожина, вкладывающего нож в книгу, переданную Настасьей Филипповной, символическое предвестие финала романа.<sup>5</sup>

Однако, в контексте историософских размышлений Достоевского, широко представленных в романе и связанных с его пониманием судьбы и предназначения России, садовый нож (рабочий инструмент), заложенный между страниц *Русской истории* (учебного пособия, как установил Н. Н. Подосокорский), можно прочитывать и как трагическое пророчество кровавой будущности страны, «бессмысленного и беспощадного», по словам А. С. Пушкина, народного бунта, жестокого противостояния народа и образованного общества.

Не менее символичны и другие случаи натюрмортов с конкретными книгами, которые встречаются у Достоевского.

Священные книги в художественном мире Достоевского составляют собой особую категорию. Их присутствие в пространстве текста носит активный характер. Они влияют на ход событий, определяют их драматургию, переводят все действие в метафизическое измерение, открывая перед персонажами и читателями иную реальность. Библия, Евангелие, Апокалипсис, у Достоевского, преобразуют повседневность, озаряя ее светом вечных книг и выявляя истинные смыслы происходящего.

Пожалуй, наиболее ярко и выразительно это представлено в романе *Преступление и наказание*, в сцене первого визита Раскольникова к Соне Мармеладовой. Как обычно, Достоевский подробно описывает место действия. Интерьер комнаты Сони Мармеладовой вполне корреспондирует с образом каморки Раскольникова, хотя пространственно-архитектурное решение комнаты совсем иное.

5 *Ibid.*, с. 96-97.

Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели. В углу, направо, находилась кровать; подле нее, ближе к двери, стул. По той же стене, где была кровать, у самых дверей в чужую квартиру, стоял простой тесовый стол, покрытый синенькой скатертью; около стола два плетеных стула. Затем, у противоположной стены, поблизости от острого угла, стоял небольшой, простого дерева комод, как бы затерявшийся в пустоте (ПСС 6; 241).

Интерьер, на первый взгляд – взгляд Раскольникова, вошедшего к Соне, – как бы тоже лишен души. Не сразу, спустя довольно длительное время, расспросив Соню о семье Мармеладовых, о ее участи, и почему-то вдруг вспомнив о Боге («Так ты очень молишься Богу-то, Соня?» – ПСС 6; 248), Раскольников замечает: «На комоде лежала какая-то книга» (*ibid.*).

На самом деле эту книгу Раскольников заметил раньше, но Достоевский вводит ее в поле зрения читателя только сейчас, маркируя тем самым кульминационный момент встречи: «Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый Завет в русском переводе. Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете» (ПСС 6; 248). Замечательно, что картина наполнена движением. Диалог в интерьере сменяется жанровой сценой. И источником энергии оказывается книга. Читатель узнает, что Раскольников во время разговора с Соней ходит по комнате. Комната у Сони большая и почему бы герою не ходить из угла в угол. Но оказывается, что Раскольников ходит *мимо* книги («взад и вперед»). Она и оживляет его, привыкшего лежать в своей каморке-гробу.

Можно подумать, что Раскольников *берет* ее в руки, почти машинально, из праздного интереса («теперь же взял и посмотрел» – ПСС 6; 248). Но на самом деле это книга *притягивает* Раскольникова к себе (как совсем еще недавно, в дворницкой, топор).

Иначе и быть не может: «Это был Новый завет в русском переводе» (*ibid.*).

Читатель ошеломлен, точно громом пораженный. Совсем иную книгу могли ожидать и, возможно, ожидали найти Раскольников и читатель в Сонином жилище. Это могла, *должна* была быть *Физиология* Льюиса! О ней, как о недавно прочитанной дочерью, поведал в начале романа Мармеладов: «с большим интересом прочла» (ПСС 6; 16). Но вместо книги, предшествовавшей грехопадению Сони, Достоевский предъявляет книгу ее раскаяния и будущего возрождения.

Через мгновение герой и читатель узнают, что книгу Соне принесла убитая Раскольниковым и вот вдруг в ней *воскресшая* Лизавета («Она Бога узрит», – свидетельствует Соня – ПСС 6; 249). А не пошлый материа-

лист Лебезятников, через «посредство» которого оказалась в руках Сони *Физиология*.

Герой еще сам не знает, что с ним в это мгновение происходит («Лизавета! Странно!» – подумал он». *ПСС* 6; 249), но читатель получил от Достоевского благую весть о предстоящем «воскрешении Лазаря» – Раскольникова.

Книги и тетради в каморке-гробу на столе Раскольникова – очевидно, что-то связанное с юриспруденцией, учебник ли права или какой-то кодекс, – отвергнуты им. Мертвы. Покрылись пылью – прахом. Буквально, обратились в *ветхий завет*. Новый завет в комнате Сони – книга *живая*.

Книга постоянно в деятельном движении. Она переходит из рук в руки (она пришла от Лизаветы – к Соне, от Сони – к Раскольникову, от Раскольникова – снова к Соне), ее раскрывают, листают, перемещают в пространстве («Он перенес книгу к свече и стал перелистывать» – *ПСС* 6; 249).

Во мраке Сониной комнаты Достоевский зажигает свечу. Это только Раскольникову и еще не до конца прозревшему читателю кажется, что герой просто перенес книгу к источнику света. На самом деле все наоборот. Книга *сама* является источником Света. И *свеча зажигается* от духовного пламени Нового завета. (В первоначальном описании интерьера никакой свечи нет). Читатель становится свидетелем чуда. Об этом его специально предупреждает Достоевский: «Все у Сони становилось для него как-то страннее и чудеснее, с каждой минутой» (*ПСС* 6; 249).

Наконец, книгу читают. Вслух. Она в буквальном смысле слова обретает *голос*. И это голос не Сони, а Христа – «Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет» значится на титульном листе книги.

Еще недавно Соня «отрывочно вслух сообщала» (*ПСС* 6; 16) семье знание, заключенное в книгу Льюиса, полное название которой, как известно, *Физиология обыденной жизни*. Но Соня ушла от «обыденной», повседневной жизни своей семьи. Павшая, теперь она одна, с покойницей Лизаветой, да вот еще с полумертвым падшим Раскольниковым, который тоже «сегодня родных бросил». Читает им Книгу жизни вечной: «*И вышел умерший*, (громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея, как бы в очию сама видела): обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами; и лицо его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его; пусть идет» (*ПСС* 6; 251).

Чудо свершается на глазах читателя. Вслед за словами Христа, он слышит слова Раскольникова: «Пойдем вместе... Я пришел к тебе. Мы вместе прокляты, вместе и пойдем!» (*ibid.*). И с трепетом понимает, кем стал Рас-

кольников в те пять минут молчания, что воцарились в комнате Сони после чтения Евангелия.

Лазарем, вышедшим из гроба.

*Тогда многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него (ПСС 6; 251).*

На этих словах закрывает Книгу Соня. Они превращают жанровую сцену в эмблему: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (*ibid.*). Это эмблема новой жизни, уготованной Раскольникову, если он, как разбойник, взойдя вместе с Христом на крест, уверует в Спасителя.

А крест этот предначертан ему все той же книгой. *Новый Завет в русском переводе* слишком хорошо знаком Достоевскому. Это издание, выпущенное в 1823 году («Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете») Российским Библейским обществом и вскоре после того запрещенное к распространению, было, однако же дозволено к использованию ссылными и заключенными, каторжниками.<sup>6</sup>

От кого получила книгу Лизавета? Может быть, ее прежний читатель, как и Раскольников, был убийца и грабитель? Как бы то ни было, она пришла из мира кромешного. Она – часть его. Беря в руки *эту* книгу, принимая ее из рук прежних читателей (книга была «подержанная»), Раскольников, задолго до своего признания, становится *одним из обитателей* «Мертвого дома».

Дважды мертвец!

И потому еще ему так нужна притча о Лазаре!

Раскольников еще вернется в эту комнату. Прежде, чем сделать признание в полиции, придет открыться Соне. В присутствии Евангелия. Перед Христом.

Созданная Достоевским эмблема отсылает к другой, одной из самых прославленных в мировой культуре – к истории Паоло и Франчески, воспетых Данте в его *Божественной комедии*, к сцене их совместного чтения романа о Ланцелоте.

6 Библиотека Ф. М. Достоевского, с. 113.

Одни мы были, был беспечен каждый.

Над книгой взоры встретились не раз,  
И мы бледнели с тайным содроганьем;  
Но дальше повесть победила нас.

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем  
Прильнул к улыбке дорогого рта,  
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.  
И книга стала нашим Галесотом!  
Никто из нас не дочитал листа.

(Перевод М. Лозинского)<sup>7</sup>

Достоевский зеркально меняет содержание сцены. В его романе встретились два чужих человека, странным образом объединенных обстоятельствами жизни. Читают Священное писание, а не рыцарский роман. Смотрят в разные стороны. Вместо любовного трепета героев бьет дрожь и лихорадка безумия. А вместо любовного поцелуя, завершающего эпизод у Данте, Достоевский предпосылает чтению Евангелия целование Раскольниковым ног Сони. Но самое главное – совместное чтение невинных Паоло и Франчески завершается их гибелью и вечными муками ада. Чтение двух грешников у Достоевского обещает им воскресение из мертвых.

И тут актуализируется еще одна деталь, подчеркнутая Достоевским. Его герои читают Новый Завет в *русском переводе*.

Изящной, изощренной и извращенной словесности Запада, сбросившей с себя религиозные пророчества Данте, Достоевский противопоставляет неправильный, нескладный, с точки зрения классической эстетики, сложный *русский роман*, тревожащий душу, бередящий совесть, обращающий ко Христу.

Роман Нового Завета.

А Сонино, Лизаветино Евангелие в “Эпилоге” *Преступления и наказания* вместе с Раскольниковым возвращается на каторгу, спасти и освещать грешные души несчастных.

7 Данте Алигьери, *Божественная комедия*, пер. М. Лозинского (Москва: Наука, 1967), с. 30.

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью (ПСС 6; 422).

Не менее выразителен образ священной книги в итоговом романе Достоевского *Братья Карамазовы*, в “Житии старца Зосимы”. Достоевский создаст здесь *литургический образ* Священного Писания, в котором со всей силой веры прославит свет Истины, озаряющий душу человеческую.

Повела матушка меня одного (не помню, где был тогда брат) во храм Господень, в Страстную неделю в понедельник к обедне. День был ясный, и я, вспоминая теперь, точно вижу вновь, как возносился из кадила фимиам и тихо восходил вверх, а сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь Божьи лучи, и, восходя к ним волнами, как бы таил в них фимиам. Смотрел я умиленно и в первый раз отроду принял я тогда в душу первое семя слова Божия осмысленно. Вышел на средину храма отрок с большою книгой, такую большою, что, показалось мне тогда, с трудом даже и нес ее, и возложил на налой, отверз и начал читать, и вдруг я тогда в первый раз нечто понял, в первый раз в жизни понял, что во храме Божиим читают (ПСС 14; 264).

Формат книги, ее вес, усилие, которое прилагает несущий ее мальчик, – все подчеркивает масштабность и величие Библии. Ее значимость умножена храмовым пространством. В отличие от других эпизодов со священными книгами, здесь книга извлечена из бытового контекста. Она вынесена в центр храма, лежит на аналое. Облита лучами Божественного света. Вокруг струится благовоние. И, как в *Преступлении и наказании*, – звучит. Голос ее чист и внятен. Это голос целомудренного отрока. Голос тихого ангела, несущего Божественную весть.

И только глухой – не услышит, слепой – не увидит.

Герой романа – прозревает, с ним вместе должен прозреть читатель. И уже новым зрением читать роман дальше. Эта небольшая картина – визуальная «Осанна!» Достоевского, его «богословие в криках».

Как видно из приведенных примеров, жанровая принадлежность образа книги внутри текста может меняться в зависимости от художественной задачи, которую она призвана выполнять. Книга, лежащая на столе – законченный натюрморт. Стол с книгой, включенный в композицию вместе



с другими предметами обстановки перемещает книгу в пространство интерьера. Книга, которую берут в руки, становится частью портрета. Книга, включенная в сюжет и активно взаимодействующая с персонажами, попадает в структуру жанровой сцены.

Мир книг в творчестве Достоевского не менее богат и разнообразен, чем мир людей. Есть в нем книги интересные и пустые, занимательные и скучные, светские и духовные, нравоучительные и развратные, учебные и деловые. Магические, пророческие, мистические. Священные и подпольные. Книги с репутацией и никому не известные. Дорогие, нарядные, богатые. Дешевые, скромные, бедные. Объемные и тоненькие, новые и старинные, печатные и рукописные.

В отличие от других предметов, книга обладает не только свойствами вещи, но и свойствами личности, так как является результатом интеллектуальной деятельности ее автора и запечатлевает в себе его духовной облик. Достоевский с вниманием и любовью относится к каждой книге, видя в каждой не только предмет, но и душу.

Книги у Достоевского имеют свое лицо и свою биографию – каждая индивидуализирована и не похожа ни на какую другую. Как нет двух одинаковых людей – и двойники различны меж собой! – так нет двух одинаковых книг даже в одном тираже. Физические характеристики книги часто не менее значимы, чем ее содержание.

Мир людей и мир книг существуют в космосе Достоевского в тесной взаимосвязи. Для Достоевского мир людей невозможен без мира книг. Книги влияют на личность и судьбу персонажей, определяют развитие сюжета, задают систему оценок и параметры повествовательного дискурса. Общение персонажа с книгой эквивалентно общению его с другими персонажами. Оно имеет не только духовную, но и физиологическую сторону.

Но книги в художественном мире Достоевского живут и сами по себе, вне зависимости от персонажей. Вступают в многочисленные связи друг с другом и с другими предметами, устанавливают порядок и гармонию или, напротив, конфликтуют, сея хаос и разрушение.

Мир книг, для Достоевского, в известной степени, это тоже мир людей. Еще одна форма существования человечества, параллельная реальность. Поэтому их взаимодействие столь интенсивно и уникально, имеет колоссальный познавательный и эстетический потенциал, позволяет ближе познакомиться с тайне человека.



**Достоевский в Спорах о Достоевском  
Фридриха Горенштейна**

Ф. М. Достоевский занимал особое место в размышлениях, прозе и драматургии Фридриха Горенштейна. В 1973 году в Москве Фридрих Горенштейн создал пьесу *Споры о Достоевском*, которая впервые была опубликована лишь спустя пятнадцать лет – в 1988 году в Нью-Йорке в издательстве «Слово/Word» в составе сборника *Три пьесы*. В 1990 году это произведение стало первой публикацией Горенштейна в СССР, ознаменовав его возвращение в московское литературное пространство (журнал *Театр*, 1990, № 2).<sup>1</sup> Драматургическое полотно, развернутое в двух действиях, выстраивает фигуру Фёдора Достоевского как символический и интеллектуальный центр. Несмотря на то, что Достоевский не представлен в качестве действующего лица, его идеи, тексты и интерпретации формируют смысловое поле конфликта и личных откровений персонажей.

Фабула произведения лаконична: на заседании редакционной коллегии государственного книжного издательства обсуждается рукопись Романа Григорьевича Эдемского *Атеизм Достоевского*. В процессе дебатов артикулируется широкий спектр позиций, отражающих почти все тенденции советского литературоведения, посвящённого творчеству Достоевского.

Автор монографии, Эдемский, выступает на обсуждении несколько раз, с убежденностью и эмоциональной энергией, прибегая к упоминанию запрещённых в СССР мыслителей, писателей и литературоведов, что вызывает настороженность главного редактора издательства Павла Вартаньянца и его заместителя Михаила Соскиса. Итогом обсуждения становится решение отказаться от публикации книги.

В основе пьесы лежит не столько развитие внешнего действия, сколько столкновение различных интерпретаций творчества Достоевского, сопряженное с особенностями поведения участников обсуждения. Произведение может быть охарактеризовано как интеллектуальная «пьеса идей»,

1 Фридрих ГОРЕНШТЕЙН, «Споры о Достоевском». Пьеса в двух действиях», *Театр*, № 2, 1990, с. 74-113.

в которой полемика о литературном наследии писателя обретает дополнительное измерение – социально-этническое.

В драматургическом тексте прослеживаются скрытые маркеры напряжённости между условно “русским” и “нерусским” в советской культурной среде. Руководство издательства представлено принадлежащими к национальным меньшинствам главным редактором армянином Павлом Варта-нянцем и его заместителем евреем Михаилом Соскисом.

Время действия соотносится с периодом расцвета так называемой “русской партии” – неформального объединения, поддерживаемого частью советской партийной элиты и включавшего в свой круг представителей творческой и издательской сферы, в том числе писателей, художников и руководителей ведущих журналов.

В советском литературоведении Ф. М. Достоевский был реабилитирован и закреплён как символ русской культуры, и любые попытки пересмотра этого статуса находятся под пристальным вниманием. Атеистическая интерпретация Эдемского воспринимается как угроза хрупкому компромиссу между государственным атеизмом и националистическим восприятием писателя. В пьесе Достоевский предстает знаковой фигурой, вокруг которой возводятся идеологические “укрепления”. Пьеса была написана в советское время, когда официальная идеология пыталась примирить Достоевского с марксистским мировоззрением. Одни герои, такие как Эдемский, пытаются представить Достоевского как атеиста и рационалиста, чьи произведения можно объяснить научным психоанализом. Другие, например, Элем Труш или Василий Чернокотов, защищают Достоевского как глубоко религиозного писателя, национального гения, пророка русской идеи. Конфликты возникают буквально после каждой сказанной фразы. Например, Эдемский говорит, что Достоевский – это всестороннее воплощение идеального ревизионизма и что его творчество можно анализировать как научное явление. Националист и шовинист Элем Труш в ответ обвиняет его в упрощении идейной проблематики Достоевского и называет его подход «кошунственным». Этот конфликт – отражение реальной борьбы за интерпретацию Достоевского в советской культуре. Для одних он был реакционером, для других – великим художником, предсказавшим ужасы XX века. Различные действующие лица представляют разные идеологические взгляды на Достоевского. Федот Петрузов настаивает на защите писателя от крайностей – «догматиков и декадентов», Труш осуждает тенденцию к «самооплевыванию» национальной культуры, а высокопоставленный литературный сановник Алексей Хомятов опасается, что работа Эдемского откроет путь к нежелательным трактовкам, спо-

собным поколебать устоявшийся национальный миф. Никто не обсуждает поэтику, стиль или жанр его произведений.

Начавшись как профессиональный разбор, обсуждение книги Эдемского быстро перерастает в идеологический спор, в котором сталкиваются различные позиции участников – главного редактора Вартаньянца, его заместителя Соскиса, а также Труша, Петрузова и Чернокотова.

Особое напряжение вызывает само название книги: *Атеизм Достоевского*. Вартаньянец отмечает, что авторская трактовка способна вступить в противоречие с официальным образом Достоевского как православного мыслителя. Эдемский – представитель рационального, национально-философского дискурса, стремящийся лишить Достоевского “святости” и сделать его объектом светского анализа. Его противники – носители разных граней восприятия Достоевского: от религиозной до гуманистической и мистической. В ходе обсуждения неоднократно выражается недоверие к ним и претензии на исключительное право русских представлять «русского национального гения». Эти реплики исходят от Василия Чернокотова – агрессивного безработного алкоголика, постоянно держащего при себе сочинения Достоевского и демонстративно к ним обращаясь. Чернокотов тоже пытался написать работу о Достоевском, однако за статью “Сонечка Мармеладова – Венера Петербургская” пострадал не только он, но и его учитель Соскис. Его реплики сочетают личную озлобленность, ксенофобию и устойчивые бытовые антисемитские стереотипы. Например, товарищ и сподвижник Эдемского Сергей Жуовьян пытается проанализировать идеи Достоевского с точки зрения их национального подтекста и говорит о мессианской русской идее. Он отмечает, что Достоевский противопоставляет католическое и православное христианство. Жуовьян добавляет, что Достоевский восхищался личностью Христа, но никогда не принимал его проповеди, считая их бесполезными. Чернокотов в ответ грубо его перебивает, переходя на откровенно антисемитские заявления, называя его «Жидовьяном» и обвиняя в «семитской пропаганде». Чернокотов – один из самых радикальных персонажей пьесы. Он видит в Достоевском национального пророка и готов защищать его от любых попыток критики. Эти высказывания показывают, что антисемитизм в пьесе не просто случайное явление, а осознанная позиция определенных персонажей. Это не просто элемент фона, а важная часть общей идейной борьбы. Он используется для дискредитации оппонентов, а также как способ подчеркнуть раскол между “русской” и “западнической” интерпретацией Достоевского. Интересно, что некоторые герои либо не реагируют на антисемитские выпады Чернокотова, либо стараются

его успокоить, но не осуждают. Обсуждение Достоевского перерастает в национальные и политические споры и раскрывает скрытые предубеждения советской интеллигенции, оказывается не только литературным вопросом, но и проблемой национальной и идеологической идентичности.

Василий Чернокотов – агрессивный погромщик. Его восприятие Достоевского кликушеское и шовинистическое. Он – недоучившийся студент, и его присутствие на внутреннем редакционном мероприятии можно объяснить только возрастающим влиянием русского национализма. Его на этом заседании просто не должно было быть. Чернокотов, не обладая реальным влиянием на исход дискуссии, вносит хаос своими антисемитскими репликами, чем усиливает напряженность разговора и укрепляет нежелание редакционного совета связываться с рискованными темами. Как и многие персонажи пьесы, он видит в Достоевском воплощение русской идеи и национальной миссии и неуместно “защищает” Достоевского от западных концепций, которые, по его мнению, пытаются извратить наследие писателя. На самом деле Чернокотов ищет повода устроить скандал и скомпрометировать как автора обсуждаемой книги, так и весь редакционный совет: «Подходите, твари дрожащие... Я вот он... Я перешагнул... Преступил... Я власть имею...В рожи ваши семитские я кричу, русский я... Какое счастье быть русским во всеуслышание...».<sup>2</sup> Учинив драку и получив по заслугам, избитый вахтером Чернокотов покидает издательство.

Отказ публиковать книгу был продиктован не столько ее содержанием, сколько опасением, что любая радикальная трактовка Достоевского способна поколебать его закреплённый канонический образ – важный инструмент идеологического контроля. Таким образом, решение редакционного совета становится попыткой удержать Достоевского в статусе “своего”, управляемого и безопасного, не допуская его переосмысления за пределами допустимого. Стремление героя отстаивать свободу литературно-критической мысли вызывает сочувствие, однако Горенштейн ясно показывает – эта борьба обречена на поражение.

Современная исследовательница творчества Ф. Горенштейна Ольга Чудова пишет:

Диалог с автором великого Пятикнижия Горенштейн вел не только в публицистических статьях («Идеологические проблемы берлинских го-

2 Фридрих ГОРЕНШТЕЙН, “Споры о Достоевском”, in Фридрих ГОРЕНШТЕЙН, *Споры о Достоевском. Детоубийца* (Москва: Время, 2019), с. 15-144: 102. Все цитаты из пьесы производятся по этому изданию; в дальнейшем будут указаны только номера страниц в скобках.

родских туалетов», «Шестой конец красной звезды»), в литературно-критических работах («Чехов и мыслящий пролетарий»), но и в художественных произведениях («Псалом», «Искупление», «Место», «Споры о Достоевском», «Ступени» и др.).<sup>3</sup>

Герои спорят и даже дерутся из-за Достоевского, потому что он является фигурой, через которую можно выразить свои взгляды на мир, философию, религию, историю и даже политику. Восприятие Достоевского оказывается полем битвы между различными идеологическими лагерями, что делает пьесу особенно острой и актуальной. Персонажи пьесы подчеркивают различные аспекты его произведений, предлагая как рационалистические, так и мистические интерпретации, тем самым показывая сложность и многогранность его наследия.

Достоевский обладает в пьесе огромным, но неоднозначным авторитетом, который зависит от контекста восприятия. Например, Ольга Колмакова и Эдемский считают, что Достоевский пришел к атеизму. Колмакова заявляет, что Иван Карамазов и Раскольников – две главные атеистические фигуры у Достоевского, и что он отвергал Бога не разумом, а через личные поиски и сомнения. Эдемский утверждает, что Достоевский отрицал «религиозного» Христа и заменял его «национальным» Христом, а его идеи были направлены на разрушение старых религиозных заповедей. «Легенду о Великом Инквизиторе» Эдемский считает текстом не о религии, а о национальном вопросе.

Споры и конфликты между персонажами пьесы *Споры о Достоевском* возникают потому, что фигура Достоевского затрагивает самые болезненные и принципиальные вопросы, касающиеся не только литературы, но и философии, политики, национальной идентичности, религии и морали. Достоевский – писатель, который вызывает полярные мнения, и герои пьесы представляют разные лагеря в восприятии его наследия. Одни персонажи считают Достоевского проповедником христианства. Другие видят в нем атеиста и разрушителя религиозных догматов. Третьи трактуют его как мыслителя, исследовавшего столкновение веры и свободы. Эти разногласия делают обсуждение Достоевского в пьесе «полифоничным». Тут мы подходим к бахтинскому контексту пьесы *Споры о Достоевском*. Очевидно, что в пьесе прослеживаются идеи Михаила Бахтина, особенно его концепция полифонии и диалогизма. Известно, что на момент

3 Ольга И. Чудова, «Герой-идеолог Ф. М. Достоевского в художественном восприятии Фр. Горенштейна», *Мировая литература в контексте культуры*, № 3, 2008, с. 137–140: 137.

создания пьесы Ф. Горенштейн не читал книги М. М. Бахтина о Достоевском, он не раз говорил об этом в своем кругу. Ссылок на Бахтина у Горенштейна тоже нет. Более того, Бахтин ни разу не встречается в записных книжках Фридриха Горенштейна, а это важный показатель: в них зачастую подробно отражаются источники его произведений. Однако идеи Бахтина насыщали интеллектуальную атмосферу 70-х годов. Характерно, что Горенштейн, не читавший Бахтина, в основных чертах, видимо, знал содержание его работ о писателе. Так, характер дискуссий в пьесе, взгляды некоторых персонажей и сам метод представления спора о Достоевском близки к бахтинским идеям. Каждый персонаж имеет свой голос, но автор пьесы не выносит окончательного суждения. Это соответствует бахтинской концепции открытого диалога. Еще одна простиупающая в пьесе бахтинская идея – карнавальность, где различные голоса вступают в хаотическое, но продуктивное столкновение. В пьесе дискуссия о Достоевском превращается в бурный спор, где участники даже оскорбляют друг друга, дерутся, а обсуждение литературы перерастает в политические и личные конфликты. Таким образом, спор превращается в карнавальное столкновение мировоззрений, а Достоевский представлен как двойственная и неуловимая фигура. Пьеса, возникшая в контексте широкого распространения в СССР бахтинских теорий, близка к ним, но предлагает иную перспективу – более пессимистичную и социально обусловленную.

С другой стороны, в пьесе Достоевский неизбежно втянут в идеологический спор. Эдемский предлагает «атеизм Достоевского», что вызывает сопротивление Соскиса и Вартаньянца, которые видят в этом фальсификацию («буржуазное литературоведение пытается фальсифицировать...», с. 20). Федот Петрузов защищает Достоевского как национальный символ, а Чернокотов – как голос «потерянной правды» (с. 28). Этот акцент на идеологии далек от бахтинского понимания Достоевского, которое избегает редукции художественного мышления писателя к идеологическим категориям. Пьеса, однако, может быть воспринята как аргумент против бахтинской «деидеологизации», показывая, что в реальном социальном контексте Достоевский неизбежно становится инструментом идеологических битв.

Ф. Горенштейн в большинстве своих произведений остро ставит вопрос об антисемитизме, поэтому есть основания рассмотреть эту проблему в пьесе более подробно. Антисемитизм в *Спорах о Достоевском* присутствует не только как часть идеологической полемики, но и как инструмент для выявления характеров персонажей и их скрытых мотивов. Он, как уже говорилось об этом, проявляется прежде всего в образе Василия Черноко-



това, чьи реплики сочетают личную озлобленность, ксенофобию и устойчивые бытовые антисемитские стереотипы. Чернокотов открыто называет Жуовьяна «Бесовьем биробиджанским» (с. 31) и даже обвиняет его в том, что он исповедует «подлейшую идею... биробиджанскую идею» (с. 52). Дискуссия о Достоевском постепенно перерастает в конфликт национального характера, а некоторые герои используют антисемитские высказывания как часть своего мировоззрения. Автор пьесы имплицитно критикует одновременно и бюрократическую линию (Вартаньянц, Соскис), и националистическую риторику (Петрузов, Труш), оставаясь в роли стороннего наблюдателя.

Достоевский не выступает прямым источником антисемитских идей, однако его образ и творчество становятся своеобразным экраном, на который проецируются социальные, культурные и личные конфликты, включая ксенофобские выпады.<sup>4</sup> В пьесе писатель предстает символом русской идентичности, вокруг которого сгущаются идеологические противостояния. Горенштейн сознательно не делает акцент на антисемитских высказываниях Достоевского, сосредотачиваясь на универсальных темах – страдании, поиске истины и формировании идентичности. Такой подход позволяет показать, как фигура писателя воспринимается и переосмысливается разными социальными группами. Горенштейн трактует антисемитизм как проявление глубинной общественной болезни. Автор не выносит прямого приговора Чернокотову, фигуре маргинальной и эмоционально нестабильной, но изображает его предвзятость как часть общей озлобленности. Парадокс заключается в том, что этот истеричный поклонник Достоевского сам воспроизводит те же предрассудки, которые писатель высказывал, например, в *Дневнике писателя*. Пристальное внимание Горенштейна к Чернокотову, несмотря на его антисемитизм, можно рассматривать как своеобразное выражение еврейской перспективы автора: стремление увидеть в состоянии отверженности универсальный человеческий опыт, не зависящий от конкретных предубеждений.

4 По теме антисемитизма в связи с писателем существует обширная литература, см. в том числе: Сюзен МАКРЕЙНОЛЬДЗ, *Экономика спасения и антисемитизм Достоевского*, пер. с англ. О. Якименко (Санкт-Петербург: Academic Studies Press – Библиороссика, 2023); Анатолий РАПОПОРТ, *Три разговора с русскими. Об истине, любви, борьбе и мире* (Москва: Прогресс-Традиция, 2003); Геннадий Г. РОССОШ, *Воображаемый диалог с Ф. М. Достоевским. О национальном самосознании и межнациональных отношениях, о вере и неверии, мире и войне* (Москва: Прометей, 1990); Maxim SHRYER, "The Jewish Question and *The Brothers Karamazov*", in Robert Louis JACKSON (ed.), *A New Word on «The Brothers Karamazov»* (Evanston: Northwestern University Press, 2004), pp. 210-233.

В этом контексте нам представляется важным замечание Ефима Курганова о романе *Преступление и наказание*, ставшем предметом для спора героев анализируемой пьесы:

Без всякого сомнения, можно и нужно комментировать роман через обильнейшее привлечение евангельских схем и святоотеческой литературы, но беда заключается в том, что наука о Достоевском буквально заиклилась на такого рода интерпретированиях. Между тем, если соотнести роман с основными талмудическими принципами, то, я убежден, в истолковании «Преступления и наказания» довольно многое прояснится, уточнится и вообще осветится по-новому. Все дело в том, что евангельские схемы не покрывают собою всю этическую проблематику романа. Включение романа в талмудический контекст, полагаю, совсем не должно отменить контекст евангельский – оно лишь углубит его и сделает будущие интерпретации «Преступления и наказания» менее однолинейными.<sup>5</sup>

Горенштейн работал над пьесой в то время, когда официальный марксизм-ленинизм оказался после отстранения Никиты Хрущева от власти в глубоком кризисе. Это было связано прежде всего с несостоятельностью идеи об ускоренном построении в СССР коммунистического общества. Идеологическая цельность общества оказалась разрушенной. По словам Георгия Костырченко,

...идеологический вакуум стремительно заполнялся разнородной оппозиционно-политизированной идейностью. Всегда зачаточно существовавшая в интеллектуальной сфере, она, реагируя на умягчение режима, стала теперь все решительнее и громче заявлять о себе, особенно в литературной среде, где дифференцировалась по трем следующим направлениям: либерально-западническому, русско-почвенному и консервативно-сталинистскому.<sup>6</sup>

Сам Эдемский и его друг Жуовьян, пришедший поддержать Эдемского, относятся к либерально-западническому полюсу. Чернокоотов и поддерживающие его – представляют русско-почвенный лагерь. Руководство издательства, прежде всего Вартаньянц и Соскис, от которых больше всего зависит решение редакционного совета, весьма консервативно в своих взглядах и поступках. В этом смысле решающим “первым цензором”

5 Ефим Курганов, *Раскольников и другие* (Москва: ЦГИ, 2025), с. 25.

6 Георгий В. Костырченко, *Тайная политика от Брежнева до Горбачева*, т. 1 (Москва: Международные отношения, 2013), с. 120.

становится издательский редактор Колмакова, которая благоволит книге. Наиболее безопасным решением было бы дать о книге максимально нейтральную аннотацию. Но когда Эдемский подробно изложил на заседании редколлегии свою концепцию, выяснилось, что он предлагает по-настоящему новаторскую и разоблачительную трактовку Достоевского. Именно эта смелость и одновременно тактическая незрелость, неумение скрыть противоречия в устном выступлении и стали причиной гибели книги. Главный редактор издательства Павел Вартаньянц смертельно болен, врачи дают ему от силы пару месяцев жизни, однако он яростно, из последних сил сражается, охраняя рубежи марксистско-ленинской идеологии, и не пропускает книгу Романа Эдемского.

Подлинная литературоведческая дискуссия вокруг Достоевского разворачивается после заседания редакционного совета. Жуовьян иронизирует, что после перерыва Эдемского выгнали с заседания очень быстро. Его знание и его отношение к Достоевскому требовало развернутого и убежденного высказывания:

Все живое и художественно полноценное в творчестве Достоевского от «человека из подполья» к Версирову, Шатову и далее, к Ивану Карамазову, все живое и каждое из них по-разному и в разные моменты своего апокалиптического бытия требовало от Правды позволить им вложить пальцы свои в раны ее, чтобы убедиться наощупь в телесности этой Правды... А если Правда бестелесна, тогда все позволено, вплоть до права личности на пролитие крови... Но телесную Правду даже наощупь Достоевский так и не обнаружил в художественные моменты своего творчества... (с. 134)

Сбивчивая и отчасти провокационная цепочка размышлений Эдемского о Достоевском уводит в сторону от заявленной в названии книги проблемы. Они становятся отражением многолетних и болезненных размышлений о Достоевском самого Фридриха Горенштейна. В конце 90-х писатель утверждал:

Драма «Споры о Достоевском» написана не только и не столько о творчестве Достоевского, сколько для того, чтобы через творчество Достоевского взглянуть на разрез советского «интеллектуального» общества того времени, точнее, того безвременья. [...] Черносотенный диссидент Чернокотов вообще не альтернатива, если говорить об альтернативе духовной, но национал-политическая – безусловно. Это показывает современность. На сцене семидесятых он был бы своевременным предупреждением, ныне он – пе-

чальная реальность, которую, если нельзя было предотвратить, то по крайней мере можно было бы к ней разумно подготовиться.<sup>7</sup>

Воспринимая Достоевского многогранно, Горенштейн дает высказаться каждому из своих персонажей. Конечно, Горенштейн не воспринимал народническую позицию: его народ всегда безгласен и незачем давать слово для высказываний о Достоевском не только уборщице Касьяновне или буфетчице Вале, у которой когда повезет ночует Чернокотов, но даже и стенографисткам. Он сталкивает именно экспертные мнения, высказывания тех людей, которые претендуют на свое знание Достоевского. Роль Эдемского в том, что он ближе всех к оценкам самого Горенштейна. Главное в этих размышлениях – попытка определить место Достоевского в своем мире:

...Достоевский даже свое отчаяние подчинил научному любопытству, и потому конечные выводы его всегда мертвые, неподвижные, нечеловеческие, не от Святой Девы, а от химической реторты... Нерукотворный путь личности, по крайней мере, ближе к «твари дрожащей» не по результатам, а по природному лону... Но Достоевский отверг этот путь и потребовал прямых доказательств от Бога и Христа... Именно потому Достоевский был и еще некоторое время пребудет духовным вождем двадцатого века... Это упрек всем и никому... Все мы в большей или меньшей степени соблазнялись Достоевским... Ибо первым, кого встречает ныне незрелый, но желающий приобщиться к духовному человек двадцатого века, – это Достоевский... Впрочем, Достоевским соблазнялись не только начинавшие жить духовной жизнью, им соблазнялись и личности, стоявшие в центре духовного творчества, ибо соблазн Достоевским есть одна из духовных болезней двадцатого века... Слепо одержимый Россией, Достоевский при жизни своей, в девятнадцатом веке, не был принят ею в качестве духовного вождя, и подлинное возвышение его началось среди потребительской цивилизации Запада в момент вступления ее в эпоху катастрофических процессов... (с. 135)

Длинная цитата, кроме полноты передачи, позволяет разглядеть сбивчивый синтаксис этого монолога, бессвязность, отчасти восполняемую многоточием. Это свидетельствует о накале споров о Достоевском, которые для Эдемского едва ли не важнее написанной им рукописи.

7 Цитирование по: Инна Борисова, «Ориентация в бездне», *Первое сентября*, № 39, 2002, <https://ps.isept.ru/article.php?ID=200203915>. Режим доступа: 25.11.2025.

Эдемский и Жуовьян – голоса внутреннего спора внутри размышлений Фридриха Горенштейна, многому научившегося у Достоевского в плане писательской техники. Сергей Жуовьян говорит о *Преступлении и наказании*:

Идейная какофония уже в полной мере существует, но в целом воспринимается не самостоятельно, а как некий музыкальный фон... Однако далее худшие тенденции «Преступления и наказания» получают свое развитие, возможно, это связано с внутренним ощущением литератором своей художественной истощенности и опустошенности... Эти тенденции и рожают серию «мировых» романов, принесших Достоевскому титул гения (с. 140-141).

И все же последнее слово в пьесе остается за Романом Эдемским. Именно ему Горенштейн дает возможность искренне и даже отчаянно подвести итоги этого спора о Достоевском. Как раз этот последний монолог в пьесе, скорее всего, наиболее точно отражает отношение Горенштейна к Достоевскому:

Достоевский возвысился на некоем буме психоанализа, завладевшего культурой двадцатого века... Учиться у него легче, чем у Гоголя или даже Тургенева, подражать проще, соблазниться его идеями заманчиво и льстит самолюбию, ибо всякий несовершенен... Достоевский – это вершина культуры, приобретшей многое, но потерявшей лишь одно – святость, нечто консервативное, нединамичное, необтекаемое и даже, с точки зрения бунтующей личности, смешное... Но такая культура рано или поздно обречена на самоистребление, согласно метафизической системе предтечи Фридриха Ницше самоубийцы Кириллова из романа «Бесы»... Ибо то, что в ней господствует, более уязвимо и непрочное, чем то, что в ней подавлено и гонимо... (с. 143-144).

Анализ пьесы Фридриха Горенштейна *Споры о Достоевском* позволяет выявить не только художественные особенности произведения, но и его культурно-историческую значимость. Горенштейн показывает, что вокруг фигуры Достоевского в советскую эпоху формируется сложный и противоречивый дискурс: писатель становится одновременно объектом почитания, инструментом идеологического контроля и символом национальной идентичности. Его образ оказывается ареной, на которой сталкиваются государственный атеизм, националистические устремления и либерально-западнические идеи.

Инна Борисова замечает связь этой полемики со стенограммой обсуждения сценария фильма *Дом с башенкой*, который Горенштейн написал для Андрея Тарковского по заказу киностудии «Мосфильм». Машинопись этого многочасового обсуждения была собрана в две огромные папки, содержание которых потрясли Горенштейна. Напечатанный текст стенограммы оказался еще более шокирующим, чем устная полемика. Некоторые реплики участников дискуссии о сценарии Горенштейн передал персонажам своей пьесы.<sup>8</sup>

Пьеса демонстрирует, что дискуссии о Достоевском выходят за рамки литературоведения и превращаются в поле политической и этнической борьбы. Облик антисемитизма, представленный в персонаже Чернокотова, обнажает болезненные точки советского общества: ксенофобию, агрессивный национализм, стремление исключить “чужих” из обсуждения “русского гения”. Вместе с тем Горенштейн подчеркивает, что антисемитизм является лишь симптомом социального и идеологического контекста, в котором интерпретируется наследие Достоевского, а вовсе не сутью его творчества.

Важным результатом является выявление скрытой полифонии пьесы. В поэтике Горенштейна значительное место занимает полифонический принцип построения текста: каждый персонаж имеет собственный голос, собственную правду, причем автор не выносит окончательного вердикта. Эта открытая многоголосность превращает пьесу в модель культурной полемики, где конфликт идей неизбежен и неразрешим.

Таким образом, *Споры о Достоевском* выступают не только как художественное произведение, но и как документ эпохи, отражающий кризис марксистско-ленинской идеологии, рост национализма и поиск новых идентичностей в советской культуре 1970-х годов. Пьеса Горенштейна подтверждает, что Достоевский остается фигурой, вызывающей полярные мнения и служащей катализатором для обсуждения предельно острых вопросов – от религии и философии до политики и этнической принадлежности. В этом заключается её непреходящая актуальность и ценность для литературоведения. Все персонажи пьесы пытаются найти в Достоевском опору для своих идей и отношения к совершающимся в жизни переменам. Все находят.

8 См. БОРИСОВА.

Энрике Ф. КЕРО ХЕРВИЛЬЯ, Наталья АРСЕНТЬЕВА  
Университет Гранады

**Феноменология модальной неопределенности  
в Преступлении и наказании Ф. М. Достоевского:  
анализ языка и переводческие решения**

*Введение*

Модальная неопределенность – один из самых сложных и одновременно наиболее выразительных аспектов художественного перевода с русского на испанский язык. Особенно остро эта проблема проявляется в произведениях Федора Достоевского, где философско-психологическая проза соединяет внутреннюю напряженность мысли с многозначностью и субъективностью речи. В его текстах неопределенность выступает не просто грамматическим или стилистическим приемом, но философской категорией, противопоставленной очевидности и однозначному знанию о мире. Именно это делает ее центральным элементом поэтики Достоевского – и одновременно источником существенных трудностей для переводчика, стремящегося сохранить тончайшие колебания сознания, присущие его художественной манере.

*История изучения вопроса и контекст исследования*

Интерес к категории модальности в русском языке, особенно к функционированию модальных частиц, имеет долгую и плодотворную историю. На протяжении десятилетий исследователи рассматривали модальность не только как грамматическую категорию, но прежде всего как средство выражения отношения говорящего к действительности и способ организации смысла высказывания.

Фундамент теоретического осмысления категории был заложен трудами В. В. Виноградова,<sup>1</sup> предложившего функциональный анализ модальности, и Н. Д. Арутюновой, которая связала исследование языка с

1 Виктор В. Виноградов, “О категории модальности и модальных словах в русском языке”, in *Труды Института русского языка*, т. 2 (Москва, Ленинград: Изд. Академии наук СССР, 1950), с. 38-79.

картиной мира говорящего, высветив роль модальности в формировании семантической структуры высказывания.<sup>2</sup> Позднейшие работы Бабайцевой,<sup>3</sup> Баранова и Кобзевой,<sup>4</sup> Буглак<sup>5</sup> и других исследователей развили этот подход, показывая, что модальные частицы выражают целый спектр оттенков уверенности, сомнения, предположения и субъективной оценки. В них модальность предстает как “зона синкретизма” между грамматическими и психологическими категориями – пространство, где язык становится инструментом выражения внутреннего состояния человека.

Особое внимание к функционально-коммуникативной стороне модальности мы находим в исследованиях Земской, Китайгородской и Ширяева,<sup>6</sup> а также Стародумовой,<sup>7</sup> показавших, что в живой разговорной речи модальные частицы выполняют не только синтаксическую, но и прагматическую и экспрессивную функции, формируя индивидуальный речевой стиль. В последние годы особенно значимыми стали работы И. А. Нагорного,<sup>8</sup> анализирующего модальные частицы в прозе Достоевского как элементы, маркирующие сомнение, внутреннее колебание и дистанцию повествователя по отношению к истине высказывания. В его интерпретации модальные частицы формируют пространство смысловой неопределенности, отражающее процесс становления сознания героя и сложную динамику повествовательной перспективы.

В литературоведческом аспекте поэтика Достоевского осмысливается в философских и психологических контекстах, раскрывающих неопределенность как основу человеческого опыта. Так, Паррилья Сотомайор,<sup>9</sup>

2 Нина Д. АРУТЮНОВА, *Язык и мир человека* (Москва: Языки русской культуры, 1999).

3 Вера В. БАБАЙЦЕВА, “Зона синкретизма в системе частей речи современного русского языка”, *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, № 5, 1983, с. 35-42.

4 Александр Н. БАРАНОВ, Ирина М. КОБОЗЕВА, “Модальные частицы в ответах на вопрос”, in *Прагматика и проблемы интенциональности* (Москва: ИНИОН, 1988), с. 45-69.

5 Сергей И. БУГЛАК, “Модальные слова и частицы как средство выражения подтверждения или опровержения достоверности сообщаемого”, *Русский язык в школе*, № 2, 1990, с. 82-87.

6 Евгения А. ЗЕМСКАЯ, Маргарита В. КИТАЙГОРОДСКАЯ, Евгений Н. ШИРЯЕВ, *Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис* (Москва: Наука, 1981).

7 Елена А. СТАРОДУМОВА, *Русские частицы* (Владивосток: ДГУ, 1997).

8 Игорь А. НАГОРНЫЙ, “О грамматических и коммуникативных функциях частиц в сфере речи”, *Научные ведомости БелГУ. Гуманитарные науки*, 38, № 3, 2019, с. 369-378.

9 Eduardo Enrique PARRILLA SOTOMAYOR, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).



развивая идеи М. Бахтина,<sup>10</sup> видит в полифонии форму существования множества сознаний, ни одно из которых не обладает монопольной истиной. Веласко Гусман<sup>11</sup> связывает драму сомнения у Достоевского с нигилизмом модерна, а Серрано Мартинес<sup>12</sup> прослеживает влияние писателя на испанскую литературу, прежде всего на творчество Мигеля де Унамуно. Новейшие исследования – Диес Бош, Мико Санц и Сабате Гауксакс,<sup>13</sup> Эстебан Ортега,<sup>14</sup> Гонсалес Вальехос и Хименес Салинас<sup>15</sup> – продолжают эту линию, углубляя анализ этических и экзистенциальных измерений амбивалентности, вины и некоммуникабельности, непосредственно связанных с модальной структурой художественного дискурса Достоевского.

Для переводчика это пространство смысловой неопределенности становится особой зоной испытания: семантическая многослойность и экспрессивная подвижность русских частиц не имеют прямых грамматических аналогов в испанском языке. Передача их функций требует лексико-стилистических и интонационных решений, способных сохранить хрупкое равновесие между утверждением и сомнением, знанием и ощущением, внутренним и внешним. В этом смысле перевод модальной неопределенности выходит за рамки технической операции и превращается в акт поэтической реконструкции авторского сознания.

С переводоведческой точки зрения значительный вклад в исследование данного явления принадлежит Энрике Ф. Киро Хервилья,<sup>16</sup> посвятившему свою работу роману *Братья Карамазовы*. Исследователь рассматривает модальную неопределенность как феномен семантической и эмоциональной двусмысленности, зависящий не столько от грамматической формы, сколько от структуры высказывания и ритма повествования. Его наблю-

10 Михаил М. БАХТИН, *Собрание сочинений*, в 7 тт. (Москва: ИМЛИ РАН, 1997).

11 Luis Antonio VELASCO GUZMÁN, "Dostoevski y el nihilismo", *Cuadernos Fronterizos*, vol. 58, 2023, pp. 68-77, doi:10.20983/cuadfront.2023.58.16.

12 Jorge SERRANO MARTÍNEZ, "Influencia literaria de Dostoyevski en la obra de Unamuno", *Negotium: Revista de Ciencias Gerenciales*, vol. 45, 2020, pp. 35-42.

13 Míriam Díez BOSCH, Josep-Lluís MICÓ SANZ, Alba SABATÉ GAUXACHS, *Incomunicados: aislamiento espiritual en Dostoevski y su eco en la narrativa de Carson McCullers* (Madrid: Pensamiento, 2022).

14 Joaquín ESTEBAN ORTEGA, *Dostoevski y los escorzos lacerados del alma* (Madrid: Pensamiento, 2024).

15 Miguel GONZÁLEZ VALLEJOS, Constanza GIMÉNEZ SALINAS, *Culpa y sufrimiento moral en Nietzsche y Dostoevski* (Montevideo: Humanidades, 2025).

16 Enrique Federico QUERO GERVILLA, "Translation from Russian into Spanish of the Modal Indetermination in Dostoevsky's Novel *The Brothers Karamazov*", *Journal of Siberian Federal University*, 2011, pp. 1410-1419.

дения созвучны подходу Барроса Гарсиа,<sup>17</sup> анализирующего *Преступление и наказание* через призму риторики и фикциональности. Исследователь показывает, что модализация у Достоевского выполняет не только лингвистическую, но и нарративную функцию, становясь способом организации точки зрения и выражением внутреннего мира персонажей.

В совокупности эти подходы – филологический и переводоведческий – позволяют рассматривать модалную неопределенность как сквозное явление, объединяющее язык, мышление и субъективность. В *Преступлении и наказании* она становится не просто стилистическим приемом, а структурным принципом художественного мира.

### *Цели и задачи исследования*

Цель настоящей работы – выявить функции модалной неопределенности в романе Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание*. Исследование направлено на то, чтобы показать, каким образом лексико-синтаксические и интонационные средства модалности формируют зону смысловой неопределенности, отражающую внутренний мир героя и авторскую перспективу. Такой подход позволяет уточнить механизмы функционирования модалной неопределенности в художественном дискурсе и раскрыть ее роль в формировании эстетического пространства прозы Достоевского. Особое внимание уделяется сопоставлению русских и испанских способов выражения модалности, анализу переводческих решений и степени сохранения когнитивной и эмоциональной многозначности оригинала.

### *Методология и структура работы*

Исследование опирается на качественный описательно-сравнительный анализ модалных маркеров *как будто, как бы, словно, кажется, по-видимому, точно* и др. в романе Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание*, направленный на выявление лингвистических средств, формирующих семантику неопределенности.

Методологическая база исследования сочетает три теоретических подхода. Психология Л. С. Выготского позволяет интерпретировать модаль-

17 Benamí BARROS GARCÍA, “Retórica y ficción en F. M. Dostoievski: modos de decir en *Crimen y castigo*”, *Tonos Digital*, № 19, 2010.

ную неопределенность как отражение внутренней динамики сознания и связи между аффектом, мыслью и действием. Феноменология Э. Гуссерля задает рамку разграничения интенциональных модусов сознания – восприятия, воображения, предположения, воспоминания. Концепция архитектоники сознания М. Бахтина обосновывает различие модальных структур авторской речи и речевых регистров персонажей, раскрывая их многоголосный характер. В совокупности эти подходы позволяют трактовать модальные индикаторы как языковые механизмы фиксации различных актов сознания.

Методика анализа включает три этапа: систематизацию модальных средств в их грамматико-функциональном аспекте; феноменологическую типологизацию модальных форм и интерпретацию их роли в структуре повествования; а также изучение способов передачи поэтики неопределенности в испанском языке с целью выявления функционально оптимальных переводческих решений.

Предпринятое исследование позволяет уточнить эстетическую природу модальной неопределенности у Достоевского и рассматривать ее как важный компонент его художественного метода, формирующий динамику сознания персонажей и определяющий нравственно-философский контекст романа.

### 1. Внутренняя динамика сознания у Достоевского (по Выготскому)

Прежде чем перейти к разработке лингвистической типологии модальной неопределенности, рассмотрим механизм работы сознания героев романа в свете теории психологической природы мыслительной деятельности, изложенной Л. С. Выготским в книге *Мышление и речь*.<sup>18</sup>

Согласно Л. С. Выготскому, язык художественного произведения функционирует прежде всего как внутренний инструмент организации сознания, а не как внешнее средство общения. В прозе Ф. М. Достоевского это положение проявляется особенно отчетливо: слово становится формой протекания и оформления психической жизни героя. В *Преступлении и наказании* писатель художественно воплощает механизм, который Выготский описывал как движение мысли от аффекта (1) к идее (2) и далее – к действию (3). Эта триада демонстрирует динамику сознания: чувство пере-

18 Лев С. Выготский, *Мышление и речь. Психологические исследования* (Москва, Ленинград: Соц.-экон. изд., 1934).

растает в мысль, мысль – в импульс поступка. Мысль Выготского о том, что «во всякой идее содержится в переработанном виде аффективное отношение человека к действительности, представленное в этой идее»,<sup>19</sup> позволяет по-новому осмыслить природу «идеи» Раскольникова, которая у Достоевского предстает не как отвлеченная доктрина, а как эмоционально-психологическая реакция личности на кризис сознания. Идея «сверхчеловека» в романе рождается не из рационального размышления, а из чувства унижения, страха и утраты достоинства, переработанных рассудком в форму теории о «праве сильной личности». Таким образом, мысль героя становится кристаллизацией его аффекта – интеллектуальным оправданием внутреннего разлада. В определенный момент эта идея, завладевшая сознанием героя и выраженная в опубликованной им статье, перерастает в преступный замысел, направленный на ее проверку и воплощение. Поворотным эпизодом становится сцена, где Раскольников случайно слышит разговор офицера и студента о старухе-процентщице, убийство которой представлялось бы благом. Подслушанный разговор становится катализатором преступного импульса, превращая абстрактную мысль в действие: человек, бросивший вызов нравственному закону, сам становится жертвой собственного ослепления.

Согласно наблюдению Выготского о движении от динамики мысли к динамике поведения, идея, вобравшая в себя эмоциональную энергию, начинает управлять поступками героя. Раскольников ощущает ее как наваждение, выраженное словами «обаяние», «наваждение», «чары». Случайности выстраиваются в цепь, словно невидимая сила ведет его к преступлению. Здесь Достоевский использует язык мистерии искушения, близкий к архетипическим моделям борьбы человека с «властью тьмы». Рациональное сливается с иррациональным: идея становится наваждением, а акт убийства – выражением внутреннего конфликта, где мысль, возникшая как форма самооправдания, превращается в разрушительную силу. Писатель тонко изображает внутреннюю борьбу героя со своей совестью: человек, по природе добрый и сострадательный, переживает мучительное раздвоение. Кризис сознания нарастает и временно разрешается решением героя отказаться от замысла во время дневного блуждания по Петербургу. Прибегая к сравнительной модальности (через слово «точно»), автор передает ощущение освобождения – сопоставление разрядки напряжения с прорывом нарыва: «*Точно* нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от

19 *Ibid.*, с. 14.

этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (ПСС 6; 50).<sup>20</sup>

Однако вскоре случай вновь вмешивается в судьбу героя: он узнает, что сестры старухи не будет дома, и “возможность” преступления становится очередным искушением. Фраза «Точно тут нарочно поджидала его» выражает смешанную эпистемико-провиденциальную модальность неопределенности, где предположительность (*точно*) сочетается с идеей целенаправленности (*нарочно*). Так создается эффект стирания границ между психическим и метафизическим. Внутренняя речь героя передает ощущение вторжения чуждой воли – силы, подменяющей свободу иллюзией предопределенности. Через эти языковые колебания Достоевский показывает зарождение в сознании героя иллюзии рока, когда случай воспринимается как проявление высшего замысла. Так в нем формируется механизм самооправдания: стремясь избежать ответственности, он превращает свой внутренний выбор во “внушенный” извне. Следовательно, выражения вроде «точно поджидала», «зачем-то пошел», «почему-то случилось» – не свидетельства мистического вмешательства, а психолингвистические следы самооправдания, фиксирующие постепенное вытеснение чувства вины ощущением предопределенности. Некоторые исследователи склонны видеть в этом феномен демонической одержимости,<sup>21</sup> но если бы речь шла о подлинном вмешательстве рока или демонического начала в подсознание героя, текст вступил бы в сферу романтической эстетики. Тем не менее Достоевский превращает “чужую волю” в психологическую метафору: герой ощущает давление извне, тогда как на самом деле сталкивается с проекцией собственного внутреннего надлома.

Для контраста показателен романтический дискурс Гоголя. В *Портрете* художник Чартков уверен в сверхъестественном воздействии на него портрета, обладающего демонической силой, и повествователь прямо подтверждает его *убеждение*: «...вспомнил, что *некоторым образом* он, этот странный портрет, был причиной его превращения...»<sup>22</sup>

В данном комментарии Гоголя точка зрения героя полностью совпадает с повествовательной инициативой автора: сверхъестественное утверждается как факт художественной реальности. Выражение «некоторым образом» не ставит под сомнение само превращение – его достовер-

20 Когда не указано иначе, курсивы в цитатах принадлежат авторам статьи.

21 Так, В. Е. Ветловская полагает, что Раскольников не сам решился на злодеяние, а это дьявол «подцепил его на крюк»: Валентина Е. ВЕТЛОВСКАЯ, “Тема пути-дороги в «Преступлении и наказании»”, *Литературоведческий журнал*, 16, 2002, с. 29-36.

22 Николай В. ГОГОЛЬ, *Полное собрание сочинений*, в 14 тт., т. 3 (Москва, Ленинград: Изд. АН СССР, 1938), с. 115.

ность не подвергается сомнению, – но намекает на скрытый, таинственный механизм происходящего, лежащий вне рационального объяснения. Эта модальность неясной, мистической причинности, характерная для гоголевской фантастики, служит не выражением сомнения, а способом передачи туманности и таинственности самого события. У Достоевского, напротив, модальные маркеры создают дистанцию между повествовательной инстанцией, опосредующей авторскую позицию, и персонажем: ощущение Раскольникова, что им как будто руководят, – не метафизический знак, а симптом утраты внутренней свободы, проявление душевного расстройства. По Бахтину, «отпавшая от ответственности жизнь [...] принципиально случайна и неукоренима»,<sup>23</sup> поэтому поэтика неопределенности у Достоевского маркирует не действие роковой силы, а пограничность сознания героя, находящегося на грани безумия.<sup>24</sup> Таким образом, модальная неопределенность у Достоевского становится не просто выразительным приемом, а новым по сравнению с романтизмом эстетическим принципом построения повествования.

## *2. Многомерность модальной неопределенности в романной прозе Достоевского*

Неоднократно отмечалось, что поэтика неопределенности свойственна не только Достоевскому, но и другим классикам русской литературы – Пушкину, Тютчеву, Чехову. Более того, она может рассматриваться как своего рода атрибут русского национального самосознания, проявляющийся в стремлении к выражению неочевидного, двусмысленного, неуловимого.<sup>25</sup> Эта черта получила особое развитие в литературе рубежа веков, в произведениях писателей и поэтов, отличающихся «повышенной смысловой неопределенностью».<sup>26</sup> Тем не менее, действительно характерная для русской литературной традиции поэтика неопределенности у Достоевского приобретает статус индивидуального художественного принципа.

23 Михаил М. БАХТИН, т. V, с. 51.

24 См. об этом: Роза Мария МОРЕНО РОДРИГЕС, Наталья Н. АРСЕНТЬЕВА, “‘Стресс жизни’ в произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева в свете нейрофизиологических исследований”, in *Ф. М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX – первой трети XX в.* (Москва: ИРЛИ РАН, 2021), с. 269–289.

25 См.: Анна ВЕЖБИЦКАЯ, *Язык. Культура. Познание* (Москва: Рус. слов., 1977), с. 411.

26 Игорь В. КОНДАКОВ, “Поэтика смысловой неопределенности”, *Вестник РГГУ, Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, № 2–2 (35), 2018, с. 172–182.

Модальные частицы, вводные слова и синтаксические разрывы в прозе весьма многообразны, являясь не просто грамматическими средствами, а формами фиксации внутреннего движения сознания героев с различной установкой. Так, в романе *Идиот* в своем «Необходимом объяснении» Ипполит через лингвистические маркеры неопределенности выражает невозможность совпасть с самим собой: «Если бы меня стали теперь пытаться, то я бы стал, *наверно*, кричать...» (ПСС 8; 322), – а следом формулирует экзистенциально-гипотетическое предположение: «Но правда ли то, что мне только две недели жить остается?» (*ibid.*). Неопределенность здесь передает не только кризис авторефлексии, но и кризис экзистенциальный, связанный с превратностями судьбы.

Модальная неопределенность у Достоевского – это признак внутренней незавершенности сознания героя. По Бахтину, герои Достоевского изображены в стадии становления. В *Преступлении и наказании* вводные слова и сочетания «кажется», «как будто», «может быть» маркируют этап внутренней неустойчивости Раскольникова, где реальное и воображаемое пересекаются, но именно эта смута становится предпосылкой нравственного преображения. В тумане модальной неопределенности Раскольников и Свидригайлов в *Преступлении и наказании* проходят через одно и то же расщепление сознания, вызванное нравственным выбором. У Раскольникова эта внутренняя смута становится переходной стадией к прозрению и движению к свету. У Свидригайлова – наоборот: неопределенность оборачивается безысходностью, и он уходит в ночь петербургской тьмы, завершая свой путь самоубийством.

Раскольников живет в процессе становления, и его речь, представляющая собой упорядоченный авторской волей поток сознания, неизбежно отражает модально незавершенную динамику его духовного пути. Внутреннее смятение, растерянность и раздвоенность приводят к тому, что в состоянии кризиса он утрачивает ясность восприятия и не способен четко осмыслить происходящее. Модальные частицы и вводные слова маркируют именно это состояние замешательства – несвязность мыслей, неустойчивость сознания, зыбкость внутренней опоры. Это переходная фаза, которую герой стремится преодолеть, чтобы восстановить утраченную целостность. Тем самым модальная неопределенность выполняет важную художественную функцию: фиксируя утрату смысла как тревожный симптом душевного неблагополучия, она одновременно обозначает точку, от которой начинается процесс его постепенного обретения.

Таким образом, модальная неопределенность в прозе Достоевского – не частный стилистический прием, а ключевой элемент его творческого

метода: она фиксирует работу живого сознания и задает путь от колебания к прозрению, от внутреннего разлада – к духовному росту.

Для переводчика эта многоплановость и подвижность сознания автора и героев Достоевского особенно трудна. По наблюдению Ю. Князева, русский язык отличается многообразием форм неопределенности.<sup>27</sup> Так, помимо неопределенных местоимений, в русском языке функционирует множество местоименных сочетаний, выражающих различные типы неопределенности и оценки. Испанский язык, как и другие романские, не располагает столь гибкой системой модальных показателей, способных передавать переходные состояния между знанием и предположением, восприятием и воображением. Поэтому перевод требует функциональной компенсации – подбора лексико-синтаксических и интонационных средств, воспроизводящих не столько грамматику сомнения, сколько его интонацию и психологическую окраску. Переводчик, подобно автору, выбирает дистанцию наблюдения – изнутри или извне, активируя разные типы неопределенности. От этой позиции зависит восприятие всего повествования: у Достоевского малейшее колебание модальной частицы или вводного слова способно изменить не только смысл фразы, но и антропологическую перспективу – отношение человека к самому себе и к миру.

Таким образом, анализ поэтики Достоевского требует четкого разграничения типов модальной неопределенности в зависимости от их доминантного онтологического основания – *эпистемиологического*. В следующем разделе будет рассмотрена их типологическая систематизация и функции в поэтике Достоевского.

### 3. Феноменологические основания модальности

С теоретической точки зрения данное исследование опирается на семантическую концепцию лингвистической неопределенности, разработанную Н. Д. Арутюновой (1999). В ее трактовке неопределенность становится структурным принципом художественной эстетики Достоевского: язык перестает быть внешним средством коммуникации и превращается во внутренний инструмент организации мысли, выражающий незавершенность человеческого познания и сложность духовного мира героев. По наблюдению Арутюновой, модальная неопределенность в прозе Достоев-

27 Юрий П. Князев, “Категория определенности-неопределенности”, in *Большая российская энциклопедия*, т. 24 (Москва: Большая российская энциклопедия, 2014), с. 261.



ского проявляется преимущественно в *эпистемическом* регистре, поскольку связана с процессами познания и деятельным, рефлексирующим “я”. Понимание этого феномена может быть углублено с опорой на феноменологическую концепцию интенциональных актов Э. Гуссерля, изложенную в книгах *Logische Untersuchungen* и *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch* (1913), а также на работу М. Бахтина *Философия поступка* (1918-1924).

Сфера сознания, о которой писал Выготский как психолог, стала объектом пристального внимания в работе Э. Гуссерля *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*,<sup>28</sup> в которой немецкий философ стремился обнаружить сущность и изначальную жизнь сознания.<sup>29</sup> Феноменологический анализ модальной неопределенности у Достоевского может быть уточнен через понятие интенциональных модусов сознания, разработанное Э. Гуссерлем. Опираясь на феноменологию Э. Гуссерля, мы исходим из того, что каждый акт сознания имеет свой *интенциональный модус* – способ данности предмета переживанию. В акте присутствует не сам предмет, а лишь его феноменальная данность: профиль восприятия (*Wahrnehmung*), след воспоминания (*Erinnerung*), структура предположения (*Vermutung*), образ фантазии (*Phantasie*) или импульс волевого отношения (*Wollen*).<sup>30</sup> Предмет как таковой всегда остается *трансцендентным коррелятом акта*: он не содержится в сознании, а только соотносится с ним как цель интенции. Именно это различие между «данным» и «предполагаемым» открывает пространство модальной неопределенности – область неполного знания, колебания, туманной недостоверности. У Достоевского это феноменологическое поле реализуется в языке через частицы и модальные слова или словосочетания («казалось», «как будто», «может быть», «вряд ли»), которые фиксируют границу между переживанием и реальностью, между феноменом и предметом. Таким образом, неопределенность в его прозе выражает не отсутствие знания, а саму структуру сознания как динами-

28 В первой книге *Идей к чистой феноменологии* Э. Гуссерль понимает сознание как поток переживаний, сущностной чертой которого является интенциональность – направление мысли на предмет. Предмет, реальный или воображаемый, дан сознанию по-разному в зависимости от типа интенционального акта. См. об этом: Пиама П. ГАЙДЕНКО, “Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции”, in *Современный экзистенциализм* (Москва: Мысль, 1966), с. 77-107.

29 Константин М. ДОЛГОВ, *От Киркегора до Камю* (Москва: Искусство, 1991), с. 57.

30 Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Husserliana III/1, hrsg. v. Karl Schuhmann (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976), pp. 201-205.

ческого процесса, в котором смысл предмета всегда превышает его непосредственную данность.<sup>31</sup> Эти различия модусов данности позволяют точнее описать внутренние колебания сознания героев Достоевского и рассматривать языковые формы неопределенности как отражение различных интенциональных модусов сознания. Соответственно, в языке Достоевского можно выделить следующие типы эпистемической неопределенности:

- Когнитивная – связанная с процессами познания и пределами достоверности мысли; выражает интеллектуальные колебания, предположения и эпистемические сомнения;
- Перцептивная – отражающая особенности чувственного восприятия; фиксирует искажения, смещения или субъективные фильтры при восприятии внешней реальности;
- Ретроспективная – обусловленная фрагментарностью и неполнотой памяти; передает неуверенность в точности воспоминаний и реконструкции прошлого;
- Ирреальная (гипотетическая) – связанная с воображаемыми конструкциями возможных миров; формирует альтернативные сценарии “как если бы”, которые не имеют онтологической опоры в действительности;
- Прагматическая – соприкасающаяся с волевыми актами, где неопределенность носит намеренный, функциональный характер (уклончивый, смягчительный, стратегический);
- Сравнительная – выражающая поэтический способ интерпретации реальности через аналогию, образное уподобление и метафорическую ассоциацию.

Опираясь на «философию поступка» М. Бахтина, можно дополнительно выделить еще два типа модальности:

- Эмоционально-психологическую (пассивную);
- Поведенческую, или поступающую (активную).

Мир поступка, по мысли Бахтина, – это «единый и единственный мир, конкретно переживаемый: видимый, слышимый, осязаемый и мыслимый, весь проникнутый эмоционально-волевыми тонами утвержденной ценностной значимости».<sup>32</sup> Причастность героя к этому миру активна и деятельна; его сознание есть не только мышление, но и сопереживание, а следовательно, и содействие.

<sup>31</sup> Гайденко, с. 77.

<sup>32</sup> Бахтин, с. 51.

В совокупности все эти формы неопределенности образуют сложную и многомерную систему модальной экспрессии, которая, пронизывая речь повествователя и персонажей, фиксирует различные режимы мыслительного, чувственного и деятельного сознания. При этом каждая модальность – это интенциональный модус данности предмета, профили осмысления и восприятия. В этом смысле классификация модальности у Достоевского может быть определена как своеобразная феноменология сознания в языке: каждый тип модальности соответствует определенному способу бытия мысли, или интенционального акта – осознавать, воображать, вспоминать, желать, уподоблять, эмоционально откликаться или действовать.

По Гуссерлю, интенция – всегда осознанная направленность. У Достоевского же провести четкую границу между сознательным и бессознательным бывает часто нелегко, так как мышление героев часто несобранно, фрагментарно, разорвано, оно включает слои, которые не поддаются ясной интенции. Поэтому именно лингвистические маркеры иногда обозначают разрывы, сбои в мыслях, провалы в памяти, которые феноменологически можно назвать *до-интенциональными переживаниями*, а также пограничные и болезненные состояния психики (полусон, бред, потрясение) обморочные состояния, автоматизм движений.

Обратимся к анализу значения выделенных типов модальной неопределенности в романе *Преступление и наказание*, где они реализуются через систему лексико-синтаксических индикаторов, сгруппированных по функциональному признаку.

#### *4. Типы модальной неопределенности в романе: классификация и функциональный анализ*

Лингвистические маркеры неопределенности придают повествованию у Достоевского характер внутренней незавершенности, в котором смысл рождается не из утверждения, а из взаимодействия и столкновения различных сознаний. Один и тот же предмет или жизненная ситуация никогда не предстает одинаково: разные персонажи видят ее под разными углами, из своих внутренних миров, и потому она занимает иное место в их сознании. Эта множественность оптических ракурсов создает многослойность смысла и превращает повествование в пространство, где каждое событие раскрывается через несколько одновременно существующих точек зрения. В этом контексте феноменологический подход позволяет

различить внутри общей категории эпистемической неопределенности несколько функционально-семантических типов, соответствующих различным модусам проявления сознания автора и героев.

#### *4.1. Когнитивная модальность*

Когнитивная модальность неопределенности отражает сферу познания и проявляется в тех случаях, когда в сознании героя или в повествовательной перспективе фиксируется ограниченность человеческого понимания и невозможность полного постижения истины. Высказывания такого типа не утверждают факт, а задаются автором как осторожная интерпретация. Она воплощается прежде всего в вводных словах и сочетаниях «кажется», «пожалуй», «по-видимому», «вероятно», формирующих пространство колебания между знанием и предположением, между уверенностью и сомнением. Писатель часто прибегает к этой модальности в комментарии повествователя, намеренно избегая позиции всеведущего рассказчика.

Разграничение подтипов когнитивной модальности можно увидеть на ряде характерных примеров.

##### *1) Модус ограниченного наблюдения*

Описывая поведение Катерины Ивановны, устраивающей поминки на последние деньги, повествователь не навязывает читателю однозначных выводов. Многочисленные «может быть», «по-видимому», «вероятно» выражают этическое воздержание от окончательного суждения: автор допускает действие «особенной гордости бедных» и подчеркивает сложность человеческой мотивации.

Во II части, главе VI повествователь фиксирует состояние Раскольников в разговоре с Заметовым: «Он облокотился на стол и подпер рукой голову. *Казалось*, он совершенно забыл про Заметова» (ПСС 6; 126). Маркер «казалось» не утверждает факта, а обозначает ограниченную точку зрения наблюдателя. Повествователь видит позу героя, но не обладает достоверным знанием о его внутреннем состоянии. Этот подтип когнитивной модальности выражает эпистемическую осторожность и дистанцию между наблюдаемым и постигаемым.

##### *2) Модус минимальной вероятности*

К группе когнитивной неопределенности относится и подтип, который

В. Нагорный определяет как «модально-сомнительный».<sup>33</sup> У Мармеладова: «Умиравший *вряд ли* хорошо понимал *что-нибудь*» (ПСС 6; 37): частица «*вряд ли*» выражает модальность низкой вероятности и фиксирует принципиальную ограниченность знания о внутреннем состоянии человека в пограничной ситуации. В данном случае автор сознательно воздерживается от категорического утверждения: «*вряд ли*» функционирует как форма этически мотивированного сомнения.

#### 4.2. Перцептивная модальность

Передавая измененное восприятие мира через призму эмоционального или физиологического состояния, эта модальность через маркеры «словно», «как будто», «будто бы» выражает субъективное отражение внутреннего опыта. В эпизоде:

Надо кончить со Свидригайловым, – думал он, – и во что бы то ни стало, как можно скорей: этот тоже, *кажется*, ждет, чтоб я сам к нему пришел (ПСС 6; 342),

маркеры «кажется» и «может быть» выполняют разные эпистемические функции. Вводное слово «кажется» передает колеблющееся восприятие героя: Раскольников не знает, а лишь предполагает, что Свидригайлов ждет его визита. Здесь сомнение рождается на границе между наблюдением и интерпретацией, превращая восприятие в догадку.

#### 4.3. Прагматическая модальность

Прагматическая модальность в языке Достоевского обозначает ограниченность человеческой памяти и ее подверженность сбоям. Лексемы неопределенности – «во многом», «как бы», «может быть», «по-видимому» – фиксируют состояние героя, пытающегося восстановить события, пережитые в состоянии психической неуравновешенности. В «Преступлении и наказании» это особенно ощутимо в описании периода между преступлением и признанием в нем Раскольникова:

33 Игорь А. Нагорный, «Структурно-позиционные и коммуникативные функции модально-сомнительных частиц в текстах произведений Ф. М. Достоевского», *Вестник Московского гос. областного ун-та*, Серия Русская филология, № 3, 2021, с. 175-189.

Он был убежден положительно, что *во многом* тогда ошибался... он догадывался, что сознание его иногда *как бы* тускнело... и даже, *может быть*, дни, полные апатии, овладевавшей им... (ПСС 6; 335).

Рефлексия на основе воспоминаемого вновь подает весть о прежних переживаниях. Но частица «как бы» и вводное сочетание «может быть» подчеркивают ненадежность памяти: для героя прошлое остается зыбким, неустойчивым, частично воображаемым.

#### 4.4. Ирреальная (гипотетическая) модальность

Ирреальная (гипотетическая) модальность у Достоевского обозначает сферу возможного, воображаемого или предположительного действия – того, что не существует в объективной реальности, но мыслится как потенциальное, желаемое или мысленно моделируемое. В языке Достоевского она выражается через конструкции *как бы, словно бы, будто бы, точно*, создающие альтернативный план бытия, в котором действие происходит лишь в сознании героя:

...он и сам *как бы* старался убежать от ясного и полного понимания своего положения... (ПСС 6; 335).

Здесь выражение «как бы старался» формирует пространство нереализованных действий – потенциальных, но заведомо невозможных. Частица «как бы» вводит оттенок предположительности, моделируя раздвоенное восприятие: герой осознает иллюзорность своих стремлений. Конструкция с *бы* («рад бы был») выражает нереализованное желание в прошлом, подчеркивая разрыв между действительным положением и мысленным уходом в сферу возможного.

В другом примере ирреальность выражает воображаемую возможность будущего поступка:

И в это мгновение такая ненависть поднялась вдруг из его усталого сердца, что, *может быть*, он бы мог убить кого-нибудь из этих двух: Свидригайлова или Порфирия (ПСС 6; 342).

Лексема «может быть» переводит действие в зону гипотетического: поступок не совершается, а лишь моделируется сознанием героя в состоянии аффекта.

Таким образом, ирреальная модальность представляет собой язык потенциального – пространство между действительным и мыслимым, где формируется характерная для Достоевского атмосфера внутренней раздвоенности и неопределенности.

#### 4.5. Прагматическая модальность неопределенности

Прагматическая модальность неопределенности выражает скрытую намеренность субъекта речи: в речи следователя Порфирия Петровича лексемы «пожалуй», «может быть», «как вы думаете», «да-да-да», наряду с уменьшительно-ласкательными формами («папирочка-с», «голубчик», «батюшка»), выполняют прежде всего прагматическую функцию. В контексте допроса они не выражают подлинного сомнения, а имитируют его, создавая атмосферу простоты и доверительности:

Объясниться пришел, голубчик Родион Романыч, объясниться-с... Оно, *пожалуй*, и в первое наше свидание с Вами происходила тоже странная сцена... Вот что-с: я, *может быть*, и очень виноват перед Вами выхожу (ПСС 6; 313).

Под внешней неформальностью скрыта продуманная стратегия речевого давления. Мягкие повторы – «да-да-да» – и бытовая ласковость («садитесь-ка, батюшка, вот сюда») создают иллюзию добродушия, за которой стоит точный расчет. У Лужина прагматическая неопределенность приобретает манипулятивный характер, оформляя заранее готовое обвинение как «осторожное предположение»:

На столе оставалось около пятисот рублей, кредитными билетами, и между ними три билета, во сто рублей каждый. В эту минуту прибыли вы (по моему зову) – и все время у меня пребывали потом в чрезвычайном смущении, так что даже три раза, среди разговора, вставали и спешили *почему-то* уйти, хотя разговор наш еще не был окончен (ПСС 6; 302).

В данном высказывании частица «почему-то» – это манипулятивная прагматическая модальность, позволяющая Лужину тонко и коварно намекнуть на вину Сони, скрыв свое обвинение за маской недоумения. Он не выражает сомнение – он его инсценирует, превращая модальную неопределенность в психологическое оружие.

В обоих случаях неопределенность используется не для передачи вну-

треннего колебания, а как риторическое средство управления диалогом и давления на собеседника.

#### 4.6. Сравнительная модальность

Сравнительная модальность – особый тип субъективной модальности, при котором две разные реальности соотносятся по сходству, но не отождествляются. Она формируется в речи повествователя или героев с образно-поэтическим мышлением и служит важным маркером индивидуально-стиля. У Достоевского такие сравнения выполняют не декоративную, а психологическую функцию, отражая внутреннюю логику восприятия героя и его способ интерпретации мира. Сравнительные маркеры («как будто», «словно», «точно») создают поэтическое уподобление, смещая фокус с факта на образ – от реальности к ее символическому отражению:

...*точно* туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение (ПСС 6; 335).

Эта формула передает субъективное ощущение мира, искаженное тревогой и усталостью. «Туман» здесь – метафора внутреннего смятения и утраты ясности. Сравнительная модальность тем самым объединяет когнитивный аспект (ограниченность восприятия, неуверенность героя) и поэтический (создание атмосферы полусна и отчуждения). Без этих конструкций исчезла бы тонкая психологическая образность, определяющая стиль Достоевского.

#### 4.7. Эмоционально-психологическая модальность

Эмоционально-психологическая модальность отражает сенсорную реакцию на реальность, колебания чувств и изменчивость аффективного опыта персонажей, фиксируя моменты внутреннего напряжения, крайнего удивления, растерянности или потрясения. Она проявляется в частицах и конструкциях «как будто», «точно», «кажется», которые не описывают эмоцию напрямую, а передают ее тень – смещение восприятия, вызванное переживанием. Так, в сцене встречи Раскольникова с Лужиным:

...принялся вдруг его снова рассматривать пристально и с каким-то особенным любопытством, *как будто* давеча еще не успел его рассмотреть всего или как будто *что-то новое* в нем его поразило... (ПСС 6; 113).



Модальная частица «как будто» показывает, что изменение «в Лужине» существует лишь в восприятии Раскольникова. Частицы маркируют краткий сбой психологической стабильности: взгляд героя становится выражением смутного внутреннего конфликта, в котором чувство опережает мысль. Эмоционально-психологическая неопределенность у Достоевского – это способ зафиксировать хрупкость душевного равновесия, не называя эмоцию прямо, а раскрывая ее через смещение восприятия.

Когда Лужин лживо обвинил Соню в краже, она реагирует не логическим возражением, а эмоционально-сбивчивой попыткой осмыслить случившееся:

*– Нет, это не я... Я не брала...я не знаю! (ПСС 6; 301).*

Это «я не знаю» отражает ее потрясенное сознание: она не сомневается в своей невиновности, но сама ситуация настолько невероятна и жестока, что смысл происходящего ускользает от нее. Язык фиксирует момент, когда привычная ясность сознания померкла, а душа ищет опору. Неопределенность становится языковым эквивалентом внутреннего кризиса – состояния, в котором чувство опережает мысль.

#### *4.8. Поведенческая (поступающая) модальность*

Поведенческая (поступающая) модальность представляет собой интерпретацию жестов, поз и движений персонажа как проявления его внутреннего состояния. У Достоевского тело героя становится выразительным медиатором сознания: жест заменяет слово, а действие – мысль или волевое усилие.

*В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту (ПСС 6; 5).*

В первом описании Раскольникова частица «как бы» не характеризует его походку непосредственно, а вводит предположительную оптику повествователя. Автор не утверждает нерешительность героя, а осторожно реконструирует ее по внешним признакам, формируя поведенческую неопределенность как способ интерпретации. Контекст подтверждает эту гипотезу: Раскольников знает, куда направляется – к дому старухи-про-

центщицы, – однако медлит, что указывает на скрытую борьбу с замыслом. Его внутренняя речь уточняет это состояние: «Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, *пожалуй*, что и игрушки!» (ПСС 6; 6). Вводное слово «пожалуй» фиксирует момент колебания между отрицанием и признанием, когда мысль еще не обрела определенности, создавая двойную перспективу: внешний жест отражает внутренний разлад, тогда как авторская интерпретация сохраняет статус гипотетического знания. Это соответствует мысли Э. Гуссерля о том, что любой предмет дан воспринимающему его сознанию в горизонте неосознанных предпосылок:<sup>34</sup> герой действует, еще не вполне осознавая собственный замысел.

#### 4.9. Многослойное использование модальных средств

Речь идет о намеренной концентрации и последовательном наложении различных типов модальности – предположительной, сравнительной, условной, вопросительной и других – в пределах одного или нескольких смежных предложений. В результате высказывание приобретает двойственную семантику, отражающую неустойчивость сознания героя или авторскую установку на многозначность и открытость интерпретации.

В начале шестой главы Достоевский изображает не просто душевное состояние Раскольникова, но сложную структуру восприятия, где настоящее переплетается с ретроспекцией. В комментарии повествователя лексемы неопределенности формируют смешанный тип модальности – на пересечении когнитивной, перцептивной и эмоционально-психологической сфер:

Припоминая это время потом, уже долго спустя, он догадывался, что сознание его иногда *как бы* тускнело [...]. Он был убежден положительно, что *во многом* тогда ошибался [...]. Одно событие он смешивал с другим; другое считал последствием происшествия, существовавшего только в его воображении [...]. Порой овладевала им болезненно-мучительная тревога [...]. Но он помнил тоже, что бывали минуты, часы и даже, *может быть*, дни, полные апатии [...]. Вообще же в эти последние дни он и сам *как бы* старался убежать от ясного и полного понимания своего положения... (ПСС 6; 335).

Сочетания «может быть» и «как бы» фиксируют неуверенность героя в собственных ощущениях и воспоминаниях, демонстрируют распад

34 Гайденко, с. 77.

временных и причинных связей. Он не в силах точно определить длительность своих состояний: «перемена» ощущается, но не осмысливается. Прошлое предстает через призму ненадежной памяти, что позднее проявляется в расхождении его свидетельств с другими и в ретроспективном осознании перехода от страха к безразличию. Взаимодействие модальностей передает процесс внутреннего распада личности: знание теряет уверенность, чувство – ясность, реальность – очертания. Язык превращается в зеркало расшатанного сознания.

Для большей наглядности рассмотрим, как изменяется модальный статус высказывания при устранении индикатора неопределенности:

Фрагмент оригинала (с неопределенными лексемами)	Редуцированный вариант (без них)	Изменение смысла и модальности
«...он догадывался, что сознание его иногда <i>как бы</i> тускло...»	«...он догадывался, что сознание его иногда тускло...»	Исчезает смягченная предположительность ( <i>как бы</i> ): герой уже не предполагает, а утверждает.

#### 4.10. Динамика речевой модальности героев Достоевского

Тип речевой модальности у героев у Достоевского не закреплен за каждым из них, но подвижен: он меняется соответственно динамике душевных переживаний, нравственному выбору и степени духовной зрелости. Это особенно видно на языковом контрасте дискурсов Сонечки Мармеладовой и Раскольникова.

В языке Сони преобладает прямота и ясность; речь выражает веру, сострадание, нравственную цельность. Но при встрече со злом, как было показано выше, ее язык теряет устойчивость, в нем появляются индикаторы неопределенности, обнажая мгновение внутреннего потрясения. У Раскольникова – обратная динамика. Его речь изначально фрагментарна и логически неустойчива, насыщена маркерами сомнения («может быть», «как бы», «должно быть»), словесными эквивалентами раздвоенного сознания. Но в такие моменты, как защита Сони, разоблачение Лужина, признание язык резко меняется: становится собранным и категоричным, а модальная размытость исчезает. Движение от неопределенного к определенному – это языковой образ духовного пути героя: от сомнения – к вере, от распада – к цельности, от хаоса – к катарсису. Документальная

ясность изречения «Это я убил» равна моральному прозрению; слово выполняет функцию носителя истины и смысла. Но эта ясность рождена пройденной тьмой: лишь преодолев модальный «туман», герой способен сказать правду и восстановить связь с жизнью. В заключительной части романа в попытке осмыслить все с ним произошедшее, мысленно возвращаясь к прошлому и более осознанно переживая настоящее, он становится на путь истины.

### *5. Перевод на испанский: проблемы и решения*

Разграничение типов модальной неопределенности у Достоевского позволяет рассматривать ее как многоуровневую систему эпистемических модусов, каждый из которых фиксирует особый способ соотнесения сознания с реальностью – через знание, ощущение, воображение, сравнение или волевое и речевое намерение. Такая внутренняя дифференциация оказывается особенно значимой в переводоведческом анализе, поскольку разные виды неопределенности требуют различных средств передачи. В данном подразделе рассмотрены переводческие стратегии, направленные на сохранение этой многослойной эпистемической структуры, в которой неопределенность становится не только грамматическим элементом, но и смысловым и эстетическим принципом повествования.

Перевод модальной неопределенности в произведениях Достоевского представляет собой задачу не столько грамматическую, сколько когнитивно-интерпретативную. Испанский язык, не обладающий столь разветвленной и тонкой системой модальных частиц, восполняет ее за счет лексико-синтаксических конструкций, ритмических решений и интонационных оттенков, позволяющих передать степень колебания, субъективности или недосказанности высказывания. Поэтому перед переводчиком встает необходимость функциональной компенсации, направленной на воспроизведение не формы, а модуса восприятия – того способа, каким сознание героя переживает и выражает неопределенность. Далее будут рассмотрены переводческие решения для каждой разновидности эпистемической неопределенности, которые встречаются в романе *Преступление и наказание*.

5.1. Когнитивная модальность отражает сферу познания и проявляется там, где герой или повествователь осознают ограниченность человеческого понимания и невозможность постичь истину полностью. В следующей фразе Достоевского: «Так пролежал он очень долго. Случалось, что он как

будто и просыпался и в эти минуты замечал, что уже давно ночь, а встать ему не приходило в голову» (ПСС 6; 70) частица «как будто» выражает не воображаемое действие, а *эпистемическую неуверенность повествователя*. Повествователь фиксирует: герой *вел себя так*, что можно было подумать, будто он просыпается. Но утверждать этого нельзя – знание неполно.

Это типичная когнитивная неопределенность, когда наблюдатель сомневается в истинности происходящего и передает лишь видимость, а не факт.

Возможные варианты перевода:

Permaneció tumbado durante mucho tiempo. En ocasiones...

a. *le daba la impresión/tenía la sensación de que se despertaba* (точно передает колебание между «кажется» и «возможно», сохраняя неопределенность наблюдения)

b. *creía despertar* (здесь усилен когнитивный компонент: он *думал*, что просыпается, но это лишь мысленное впечатление, не факт)

...y en cuando eso ocurría se daba cuenta de que hacía tiempo que había anochecido/que ya era de noche y descartaba por completo la idea de levantarse.

В обоих вариантах цель перевода – сохранить эпистемическую зыбкость: повествователь не знает, было ли пробуждение реальным, и потому использует модальный маркер, фиксирующий видимость, а не событие.

5.2. Перцептивная неопределенность передает измененное восприятие мира через призму эмоционального или физиологического состояния. В следующей фразе память героя реконструирует ощущение, а модальное слово *показалось* фиксирует относительность знания и его зависимость от субъективного впечатления:

Страннее всего *показалось потом* Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание (ПСС 6;125).

В испанском языке эта двуплановость передается различными конструкциями, сохраняющими модальный оттенок субъективности. Наиболее прямой эквивалент: «Después, lo que le pareció más extraño a Zamiatón fue que su silencio hubiera durado exactamente un minuto», где *le pareció* функционально соответствует русскому *показалось*. Более интерпретатив-

ный вариант – «Lo más extraño, al recordarlo después, fue que a Zamiatón le pareció que aquel silencio había durado un minuto entero», который эксплицирует ретроспективность, присутствующую в русском тексте имплицитно. Еще более психологически ориентированный перевод – «A Zamiatón, cuando lo pensó después, le dio la impresión de que habían guardado silencio casi un minuto», где *le dio la impresión* подчеркивает интерпретирующую роль сознания, а *casi un minuto* компенсирует субъективность первоначальной оценки. Во всех случаях перевод стремится сохранить модальную неопределенность как эффект колебания между восприятием и знанием – ту самую «зону сомнения», в которой Достоевский фиксирует движение мысли героя.

5.3. Ретроспективная модальность проявляется в ситуациях, когда герой пытается восстановить свое прошлое состояние, но сталкивается с фрагментарностью памяти и неполнотой знания о собственных действиях.

Характерный пример: «Но, однако, мне тотчас пришел в голову опять еще вопрос: что София Семеновна прежде, чем заметит, *пожалуй, чего доброго*, потеряет деньги...» (ПСС 6; 307).

В данном фрагменте ретроспективная модальность проявляется в том, что Лебезятников воспроизводит задним числом свой прежний мыслительный процесс, возвращаясь к возникшему тогда опасению. Формула «мне тотчас пришел в голову...» указывает на реконструкцию конкретного момента прошлого, а придаточное предложение с предположением о возможной потере денег фиксирует не знание, а тревогу Лебезятникова, пережитую в тот момент за Софью Семеновну. Модальные маркеры «пожалуй» и «чего доброго» усиливают неопределенность и передают характер пугающей, но не проверенной возможности. В совокупности эти элементы создают эффект неуверенного воспоминания: Лебезятников описывает не реальное развитие событий, а собственное прошлое состояние сомнения.

Возможные варианты перевода:

a. Pero, sin embargo, en ese mismo instante se me ocurrió de nuevo otra pregunta: que Sofía Semiónovna, antes de que se diera cuenta, *podría, quién sabe*, perder el dinero. Вариант максимально близок к структуре русского оригинала: он сохраняет двойную противительность, буквальную последовательность мыслительных операций и модальные маркеры неопределенности, что делает его наиболее точным с модальной точки зрения.

b. Pero, sin embargo, de pronto me asaltó otra idea: que Sofía Semiónovna, sin darse cuenta, *podría perder el dinero*. Перевод ориентирован на естествен-

ность испанской речи: избыточные элементы опущены, синтаксис упрощен, акцент перенесен на смысл, а не на форму, благодаря чему высказывание звучит плавно и идиоматично для носителя языка.

5.4. Ирреальная модальность, осложненная сравнением, образно передает момент внутреннего перелома, который нельзя описать в терминах фактического события. Так, во фразе: «В эту минуту *как будто что-то* ужалило Раскольникова; в один миг его *как будто* перевернуло» (ПСС 6; 42) двойная неопределенность (*как будто что-то*) создает эффект внезапного душевного толчка, не имеющего внешней причины. Это не физическая боль, а вспышка духовного потрясения – ощущение, возникающее на грани между восприятием и воображением. Ирреальная конструкция превращает эмоцию в телесную метафору, делая внутренний кризис героя «ощутимым» в языке.

На испанском эта ирреально-гипотетическая перспектива передается преимущественно через *como si*, и каждый возможный перевод акцентирует иной оттенок психического удара:

En ese instante, *como si le hubiera picado algo*, Raskólnikov tuvo la impresión de que estaba transtornado.

Здесь *como si* в сочетании с плюсквамперфектом сослагательного наклонения точно воспроизводит гипотетическую природу переживания, а *se sintió trastornado* переносит акцент с физической реакции на духовную. Это наиболее близкий и естественный для испанского языка вариант.

Более динамичный оттенок возникает в «En ese instante algo lo sacudió por dentro, como si le hubiera alcanzado un latigazo imperceptible». Перевод смещает фокус на внутреннее движение – *sacudió por dentro* усиливает ощущение внезапного толчка. Вторая часть – *como si le hubiera alcanzado un latigazo imperceptible* – переосмысливает выражение «как будто перевернуло» не буквально, а как нервный толчок, своего рода внезапный разряд. Образ сохраняет резкость, неожиданность и почти болезненность исходного сравнения, но добавляет ему оттенок неосязаемого и психологического, который в русском оригинале уже намечен словами «в один миг... перевернуло», где переворот понимается не как физическое действие, а как внутренний, умственный, эмоциональный и нравственный сдвиг.

Хотя структура свободнее, она передает ту же метафору духовного удара. Более интериоризованное толкование можно сформулировать следующим образом:

En aquel instante, *algo pareció herirle por dentro*, como si una fuerza invisible lo hubiera sacudido de repente.

Комбинация *pareció* и *como si* создает двойную неопределенность – между восприятием и воображаемой возможностью. Метафора *una fuerza invisible* делает “переворот” сознания более психологически выразительным, сохраняя символику внутреннего надлома.

В любом случае, переводчику лучше передавать не буквальный образ, а внезапность психического перелома.

5.5. Прагматическая модальность в языке Достоевского отражает намерение говорящего воздействовать на собеседника, создавая видимость сомнения, объективности или неуверенности. В таких случаях маркеры неопределенности выражают прагматическую стратегию, направленную на управление интерпретацией. Характерный пример: Порфирий Петрович говорит:

Он [Раскольников], *кажется*, вообразил себе, что и он гениальный человек, – то есть был в том некоторое время уверен (ПСС 6; 378).

Здесь частица «кажется» отражает ироническую дистанцию, которая смягчает категоричность оценки и одновременно подрывает уверенность героя в его гениальности. В этой модальности неопределенность становится приемом художественной риторики – речевой маской, выражающей неуверенность лишь на уровне формы.

Возможные варианты перевода на испанский язык:

1) «*Parece que él (Raskolnikov) se había imaginado que (al igual que Napoleón) también era un hombre genial...*» (Наиболее буквальный и синтаксически точный вариант). Испанское *parece* естественно воспроизводит модус «кажется», сохраняя дистанцию и легкий скепсис повествователя. Конструкция звучит нейтрально, передавая мягкую ироническую неопределенность.

2) «*Daba la impresión de que se había imaginado que era un hombre genial...*» (Функционально точный, более идиоматичный вариант). Выражение *daba la impresión de que* усиливает перцептивно-прагматический оттенок: повествователь не утверждает, а передает впечатление. Этот вариант наиболее естествен для испанской повествовательной прозы и тонко передает иронию.



3) «Durante un tiempo *pareció creer* que era un hombre genial» (Стилистически легкий, динамичный вариант). Перестройка фразы делает ее менее громоздкой. *Pareció creer* передает одновременно наблюдение извне и внутреннюю иллюзорность убеждения. Это самый психологически выразительный вариант: он усиливает дистанцию повествователя и делает текст ближе к испанской литературной норме.

5.6. Сравнительная неопределенность выражается с помощью частиц «словно», «как будто», «точно», которые создают не логическое сравнение, а поэтическое уподобление. Эти формы не утверждают сходство, а намечают его, превращая восприятие в образную аналогию: явление видится не таким, каково оно есть, а таким, как оно представляется в интуитивно-поэтическом сознании героя. Благодаря этому язык приближается к художественному видению, где смысл рождается из метафорического сопоставления, а не из рационального определения. В испанских переводах эта модальность обычно передается через *como si*, *parecía*, *tenía algo de*, *recordaba a*, *daba el aire de* – конструкции, которые тоже передают впечатление, а не факт, сохраняя двойственность восприятия: «По виду-то *как бы* из нежных, *словно* ведь барышня...». Раскольников видит в падшей девушке не ее настоящий облик, а отблеск утраченной чистоты. Маркеры «как бы» и «словно» создают двойную перспективу: между реальным унижением и поэтизированным внутренним образом.

Por su aspecto, *parecía* una joven de buena cuna/familia, *igual que* una señorita.

Оборот «*parecía una joven de buena cuna/familia*» интерпретирует русское представление «из нежных» как принадлежность к воспитанным, благородным, «домашним» девушкам, что соответствует социальному подтексту оригинала. Добавление «*igual que una señorita*» усиливает сравнение и выражает восприятие ее как барышни в культурно-социальном смысле – не просто как молодой женщины, а как представительницы «приличного» круга. Таким образом удастся сохранить образно-поэтическую неопределенность русских сравнительных частиц: девушка – *не барышня*, но *как будто* ею была; наблюдение превращается в метафору, а внешний жест – в символ внутреннего достоинства.

Таким образом, сравнительная модальность у Достоевского – это форма поэтического познания, способ интуитивного проникновения в сущность явления. Переводчику необходимо передавать не просто сравнение,

а внутренний творческий жест, которым герой взглядывает на мир “словно сквозь метафору”.

5.7. Эмоционально-психологическая модальность делает эмоцию зримой, не называя ее прямо: чувство выражается через искаженное восприятие мира, через “сбой” в работе внимания. Так внутреннее переживание становится частью сенсорной картины:

Между тем Раскольников, [...] *как будто* давеча еще не успел его рассмотреть всего или *как будто что-то* новое в нем его поразило... (ПСС 6; 113).

Здесь «как будто» не описывает реального изменения в Лужине – перемена происходит в сознании Раскольникова. Маркеры неопределенности передают мгновение психологического потрясения: герой смотрит на человека так, словно видит в нем что-то новое и тревожное. Достоевский фиксирует не факт, а аффективный толчок, внутреннее сопротивление, которое нельзя выразить прямым названием эмоции.

Переводчику важно сохранить именно эту “зону неопределенности” между взглядом и чувствованием, избегая рационализации («удивился», «испугался»), которой нет в оригинале.

Варианты перевода:

1. Вариант буквально-эквивалентный (структура оригинала):

Entretanto, Raskólnikov, *como si* la víspera aún no hubiera tenido tiempo de observarlo bien, o *como si* algo nuevo en él le hubiera sorprendido... – сохраняет двойное *como si*, эпистемическую размытость и эффект внутреннего потрясения.

2. Вариант более плавный и звучащий естественнее на испанском:

Mientras tanto, Raskólnikov lo miraba de nuevo, *como si* la víspera no hubiera tenido ocasión de observarlo del todo, o *como si* algo nuevo en él lo hubiera impresionado. – усиливает зрительное восприятие (*lo miraba de nuevo*), но полностью сохраняет модальную неопределенность.

5.8. Поведенческая неопределенность в русском языке проявляется через маркеры «как будто», «словно», «как бы», «будто», а также через описания жестов, пауз, замедленных или неуверенных движений. Эти средства не утверждают факт, а передают впечатление, которое производит поведение персонажа: жест превращается в психологический знак,

а действие – в интерпретацию внутреннего состояния. В испанском эта модальность передается с помощью сравнительных конструкций *como si*, *parecía que*, *daba la impresión de que*, а также через перифразы типа *hablaba como quien...*, *con el aire de quien...*, *como si intentara...* Нередко используются глаголы, обозначающие телесное напряжение (*evitar la mirada*, *moverse con nerviosismo*, *no atreverse a mirar*), что позволяет перевести эмоциональное состояние в плоскость физического поведения. Все эти средства сохраняют присущую дискурсу Достоевского амбивалентность – поведение зримо, но его смысл не улавливается полностью. Характерный пример:

Он не то, что сбивался, а так, *как будто* торопился и избегал ее взглядов (ПСС 6; 186).

Здесь «как будто» вводит не описание физического нарушения речи, а интерпретацию: герой говорит так, *как если бы* спешил и избегал взгляда Сони. Поведение становится выражением его психологического разлада – стыда, скрытой вины, тревоги. Телесная реакция «рассказывает» больше, чем фактические слова: взгляд уклончив, речь ускорена, движение тела проявляет внутренний конфликт.

Возможные варианты перевода:

No es que se trabara, sino que hablaba *como si tuviera prisa y evitara su mirada* – наиболее прямой и функционально точный вариант; *como si* сохраняет модальность предположения.

No se trababa al hablar; hablaba *como quien tiene prisa y evita cruzar una mirada* – подчеркивает интерпретативность жеста (*como quien...*), передавая наблюдательную позицию повествователя.

Parecía como si hablara con prisa, con el aire de quien intenta ocultar que está alterado evitando una mirada – усиливает аффективный оттенок: *parecía como si...* соединяет когнитивную и эмоциональную неопределенность, сохраняя психологическую глубину оригинала.

### Заключение

Феноменологический подход позволил рассмотреть модальную неопределенность в языке Достоевского не как стилистическую фигуру, а как фундаментальный принцип его художественного мышления, связанный с внутренней динамикой сознания, живущего в языке. На материале романа

*Преступление и наказание* мы уточнили типологию и функции модальных форм и исследовали особенности их передачи на испанский язык.

### *1. Типология модальности и природа неопределенности*

Анализ модальных индикаторов в речи повествователя и героев позволяет говорить о системном характере неопределенности. Уточняя классификацию Н. Д. Арутюновой, мы показали, что различные ее виды соответствуют различным интенциональным модусам сознания, описанным Э. Гуссерлем и М. Бахтиным. На основе феноменологических критериев выделены восемь типов модальной неопределенности: когнитивная и ретроспективная (связанные с познанием и памятью), перцептивная и эмоционально-психологическая (связанные с восприятием), прагматическая (волеизъявительная), ирреально-гипотетическая и сравнительная (образно-метафорическая), а также поведенческая, отражающая «поступающее сознание». Эти формы не изолированы: единый набор грамматических и лексико-синтаксических средств может обслуживать разные модусы.

### *2. Неопределенность в речи повествователя и героев*

Комментарий повествователя, выступающий инструментом художественного анализа актов сознания и подсознательных импульсов, как правило, содержит значительную и всегда намеренную долю когнитивной неопределенности. С одной стороны, она создает атмосферу символической недосказанности, поддерживая интерес к сюжетной интриге; с другой – выражает мысль об объективной неполноте субъективных представлений о мире и человеке. В речи персонажей она проявляется не только как отражение ограниченности знания, но прежде всего как динамическая характеристика их внутренней жизни, в связи с изменчивостью их психологического состояния: сомнениями, колебаниями, неустойчивостью чувств и мыслей. Модальные частицы «кажется», «как будто», «может быть», «словно» фиксируют моменты внутреннего разлада – состояния, в которых сознание не совпадает с восприятием, эмоция опережает мысль, а ощущение вступает в противоречие с реальностью. У разных персонажей эти модусы имеют собственный «тембр»: у Сони – это колебание, возникающее лишь в минуты духовного потрясения; у Свидригайлова – неопределенность цинического или призрачного характера; у Порфирия – намеренная, стратегическая неопределенность, создающая иллюзию простоты; у Лужина – манипулятивная, подающая субъективное мнение как вероят-

ный факт. Особую сложность представляет речь Раскольников: его модальная неопределенность – структурная, порождаемая разрывом между идеей и действием, реальностью и теорией. В его репликах и внутренней речи неопределенность нарастает лавинообразно, образуя узлы смыслового напряжения, где «как будто», «может быть», «должно быть», «кажется» следуют одно за другим. Это не только психологические маркеры, но и грамматические признаки переходных состояний сознания: от рациональной уверенности – к сомнению, от сомнения – к беспамятству, от беспамятства – к моральному прозрению. Таким образом, модальная неопределенность в речи героев отражает динамику становления сознания его незавершенность, его способность к изменению – и этим формирует подлинную драматургию психологического пространства романа.

Нами также выявлена важная закономерность: поэтика неопределенности в речи повествователя и героев связана с философским подтекстом романной прозы, который, не отрицая возможности трансцендентного измерения происходящего, не утверждает фатальной предопределенности человеческой судьбы, но подчеркивает необходимость свободного самоопределения личности перед лицом добра и зла.

### 3. Эстетическое значение поэтики неопределенности

В гносеологическом плане неопределенность в речи повествователя и героев совпадает: в обоих случаях она фиксирует границы знания и субъективность восприятия, но авторская речь обладает помимо всего прочего, эстетической функцией, связанной с методом художественного познания действительности: гипотезы повествователя постоянно проверяются сюжетом, диалогами и самоотчетах героев. Отсюда – кажущаяся “зыбкость” авторской позиции, часто вводящая критиков в заблуждение. На самом деле неопределенность у Достоевского – не онтологическое свойство мира, как в романтизме или модернизме, а сознательная коммуникативная стратегия, призванная вести читателя к истине через *процессуальное*, экспериментальное художественное познание. Как и в античной эстетике, истина в его мире не просто познается как нечто неизменное и данное извне; она формируется в процессе осмысления интеллектом воспринимаемой действительности. В его интерпретации модальные частицы формируют пространство смысловой неопределенности, отражающее процесс становления сознания героя и сложную динамику повествовательной перспективы. Таким образом, модальная неопределенность выполняет у Достоевского двойную функцию: *гносеологическую* (в речи автора и героев)

и *эстетическую* в стратегии художественного исследования). Она формирует структуру сознания романа и определяет его философско-нравственный контекст.

#### *4. Перевод индикаторов неопределенности на испанский язык*

Перевод на испанский язык осложняется тем, что испанская модальная система значительно менее детализирована и не располагает столь разветвленной сетью частиц, передающих градации неопределенности. Переводчик вынужден воссоздавать не структуру выражения, а сам способ видения мира, характерный для Достоевского, – мира, в котором истина рождается в диалоге между ведением и неведением, проходя через «горнило сомнений». Анализ показал, что каждое проявление неопределенности требует собственной переводческой стратегии. Для когнитивной неопределенности важны конструкции, отражающие колебание между фактом и предположением; для перцептивной – передачи субъективного впечатления; для ретроспективной – фиксации мысленного возвращения к прошлому состоянию; для ирреальной и сравнительной – сохранения поэтического образа и внутренней метафорики; для эмоционально-психологической – передачи аффективного сбоя в восприятии; для поведенческой – интерпретации жеста как намека на внутренний конфликт. Таким образом, перевод модальной неопределенности представляет собой не набор частных решений, а целостную систему, направленную на сохранение эстетической и когнитивной многослойности оригинала. В итоге можно сделать вывод, что модальная неопределенность у Достоевского – не стилистическая деталь, а фундаментальный принцип художественного мышления, позволяющий писателю передать сложную диалектику сознания.

Константин БАШТ  
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

### **Пути и возможности научного освоения творческого наследия Достоевского в XXI веке**

За 150 лет своего существования достоеведение претерпело целый ряд изменений в области своих стратегических целеполаганий и методов исследования, придавая высокий или низкий уровень актуальности тем или иным своим темам и направлениям, под влиянием общественного интереса к творчеству писателя и политических факторов. История изучения творчества Достоевского еще не написана, однако в общих чертах она внятно расположена на ткани своего существования.

В первые годы после смерти писателя в 1881 г. в России был начат целенаправленный сбор биографических сведений о нем, мемуарных и эпистолярных материалов, а также предпринята попытка полного издания его творческого наследия.<sup>1</sup> Серебряный век (1890-1910 гг.) ознаменовался выходом в свет ряда выдающихся философских осмыслений наследия Достоевского. После открытия в 1921 г. завещанных А. Г. Достоевской рукописей было проведено их прочтение и издание,<sup>2</sup> осуществлено первое научное собрание сочинений,<sup>3</sup> в своих основных чертах сформировалась текстология черновых рукописей. С 1935 по 1956 г. имя писателя было запрещено к упоминанию в СССР; тем более изучение и издание его произведений. В 1956 г., с начала “хрущевской оттепели”, опубликовано деся-

1 *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского* (Санкт-Петербург: тип. А. С. Суворина, 1883).

2 *Из архива Ф. М. Достоевского: «Преступление и наказание»: Неизданные материалы* (Москва, Ленинград: ГИХЛ, 1931); *Из архива Ф. М. Достоевского: «Идиот»: Неизданные материалы* (Москва, Ленинград: ГИХЛ, 1931); Аркадий С. Долинин (под ред.), *Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования* (Ленинград: Изд. АН СССР, 1935); *Записные тетради Ф. М. Достоевского, публикуемые Центральным Архивным Управлением СССР и Публичной библиотекой им. В. И. Ленина*, подг. к печати Е. Н. Коншиной (Москва, Ленинград: Academia, 1935); F. M. DOSTOJEWSKI, *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff, Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente*, erläutert von W. KOMAROWITSCH (München: R. Piper & Co., 1928); *Die Urgestalt der Bruder Karamasoff* (München, 1928).

3 Федор М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание художественных произведений*, ред. Б. Томашевского, К. Халабаева, тт. 1-13 (Ленинград: Госиздат, 1926-1930).

титомное собрание сочинений Достоевского,<sup>4</sup> в связи с чем в обществе распространился анекдот: «Когда родил Ф. М. Достоевский? – В 1956 году». В 1960-е годы, период подготовки к 150-летию Достоевского, была начата работа по созданию музеев его памяти, к открытому еще в 1928 г. московскому музею-квартире прибавились Ленинградский литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, музеи в Старой Руссе, Новокузнецке, Семипалатинске, Омске.

Последовательную линию развития показывало достоеведение зарубежное, осваивая философские достижения и поэтику писателя. Появилось множество ценных и содержательных исследований, в которых мировая гуманитарная научная общественность справедливо трактовала русского писателя как явление мирового масштаба. Значителен был также вклад Русского Зарубежья в изучение творчества писателя на протяжении всего XX века.<sup>5</sup> Постоянный и возрастающий интерес к творчеству русского писателя привел к созданию Международного Общества Достоевского (1971, Бад-Эмс, учредителями выступили 60 ученых из 14 стран).<sup>6</sup> Этот и дальнейшие симпозиумы МОД сыграли значительную роль в укреплении связей между научными школами разных стран на основе общих для всех художественно-эстетических ценностей, сформированных в творчестве Достоевского. Последний из симпозиумов, проведенный в Нагое (Япония, 2022), собрал свыше ста ведущих достоеведов из десятков разных стран.

Огромную роль в этом процессе играли усилия ученых разных стран, участников МОД. С обзорами деятельности национальных достоеведческих школ Австралии, Болгарии, Бразилии, Великобритании, Венгрии, Вьетнама, Германии, Дании, Испании, Италии, Казахстана, Китая, Латвии, Литвы, Новой Зеландии, Норвегии, США, Украины, Франции, Чехии, Швеции, Японии и др. можно ознакомиться в специально посвященном этому вопросу издании Пушкинского Дома,<sup>7</sup> где содержится описание деятельности ряда участников всемирного сообщества достоевистов, постоянно пополняющего свои ряды. Ценность такого многонационального научного осмысления творческого наследия писателя за-

4 Федор М. Достоевский, *Собрание сочинений в 10 тт.* (Москва: Художественная литература, 1956).

5 Особо хотелось бы отметить вклад К. В. Мочульского и Д. В. Гришина.

6 Об этом см. материалы к 50-летию МОД в *Dostoevsky Studies*, Vol. 24, 2021 (*Примечание редакции*).

7 См.: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 20 (Санкт-Петербург: Нестор-История, 2013).



ключается в придании новизны ракурсу трактовки его произведений, в рамках методики, свойственной той или иной национальной филологической школе.

Важнейшей вехой становления мирового достоеведения стало издание *Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 30 тт.* (ИРЛИ РАН, 1972-1990). Это издание обратилось в мощный импульс для изучения и популяризации его творческого наследия, образовав целую эпоху в истории нашей науки. Издание переводилось, полностью или частично, на многие языки народов мира, способствуя увеличению числа достоеведческих исследований и укреплению интереса к творчеству Достоевского. Именно это издание стало текстовой базой для тысяч научных исследований самых различных тем и жанров.

Особое значение в процессе освоения наследия Достоевского имеют специализированные периодические издания. Помимо главного научного журнала *IDS Dostoevsky Studies* (с 1980 г.) и периодического сборника *Достоевский. Материалы и исследования*, это альманах *Достоевский и мировая культура* (с 1993 г., в 2018 преобразованный в журнал с тем же названием, издаваемый ИМЛИ РАН), интернет-журнал Петрозаводского университета *Неизвестный Достоевский* (с 2013 г.). Важную роль в развитии достоеведения играет организованный И. Л. Волгиным «Фонд Достоевского» (с 1997 г.), который провел серию научных конгрессов «Русская словесность в мировом культурном контексте» и издал их материалы. Консолидации научных усилий достоеведческого сообщества способствовали также конференции и другие научные мероприятия, проводимые на регулярной основе в Московском, Петербургском, Старорусском и Новокузнецком музеях Достоевского, с публикацией материалов в виде сборников.

Ведущую роль в интеграции и укреплении международной научной базы исследовании творчества писателя сыграли созданные в последние годы интернет-ресурсы. Помимо главного сайта IDS/NADS (<https://dostoevsky.org>), это научно-популярный сайт С. Рублева «Достоевский» (<https://fedordostoevsky.ru>), сайт Петрозаводского университета (<https://dostoevskiy-lit.ru>), портал Московского музея писателя «Мир Достоевского» (<https://dostoevskyworld.ru>), объединяющий в себе вышеуказанные и многие другие базы данных. Восемь лет назад в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) был создан специализированный научный портал «Цифровой архив Ф. М. Достоевского» <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru>, где впервые собраны в одну, полностью открытую базу данных все рукописи, письма и прижизненные издания писателя.

Благодаря этим новым возможностям, а также достоверным и хорошо прокомментированным текстам писателя в составе *Полного собрания сочинений в 30 тт.* за последние полвека в свет вышли тысячи книг и статей, посвященных изучению произведений и творческой биографии Достоевского. В этот период наша наука добилась серьезных успехов, в частности, в области текстологии, в уточнении истории написания произведений писателя, в изучении их художественной структуры и языка, в построении научно обоснованной биографии писателя. Появляются новые технические средства изучения и публикации его рукописей, в первую очередь связанные с развитием IT-технологий.<sup>8</sup>

Активно развивалась переводческая деятельность достоеведческого сообщества, появились новые уточненные и более современные переводы произведений писателя, количество и качество таких изданий неуклонно возрастало.

Первостепенное значение в этой работе имеет проблема адекватности перевода, на пути которого стоит, как известно, немало препятствий, в достаточной мере осмысленных в переводоведческой литературе. Помимо известного набора проблем, связанных с заведомо неполной культурно-семантической совместимостью языков, есть и другие, менее заметные, но не менее существенные.

Художественные замыслы писателя, которые сам он назвал «зачатиями мыслей», зарождались в сознании писателя-философа, на глубоко личном внутреннем языке его мышления, который, как показал Л. С. Выготский, не имеет внешней формы выражения, не пользуется словом в единстве его денотата и денотанта; семы этого внутреннего языка он обозначал терминами «смысловой стимул» или образный «комплекс»: «Подобный комплекс лежит не в плане абстрактно-логического, а в плане конкретно-фактического».<sup>9</sup> Другими словами, текст произведений писателя является продуктом перевода – с внутреннего языка мышления писателя на коммуникативный язык (русский), обладающий своей характерной лексикой, заведомо не совпадающей с языком мышления писателя. Таким образом, в идеале, перевод на иностранный язык включает в себя два этапа: перевод русского текста на внутренний язык мышления переводчика, сознательно отождествляемый или приближаемый к внутреннему языку Достоевского,

8 Аркадий А. Чевтаев, «О применимости новых текстологических моделей в представлении рукописей Ф. М. Достоевского на сайте цифрового архива писателя», *Новый филологический вестник*, 62, № 3, 2022, с. 278-298.

9 Лев С. Выготский, *Собр. соч. в 6 тт.*, т. 2 (Москва: Просвещение, 1982), с. 93; 139-140.

а затем перевод полученных смыслов на коммуникативный национальный язык, с попыткой передачи средствами национального языка максимума адекватности значений, выработанных писателем.

Второй малозаметной, но столь же важной проблемой является качество исходного русского текста произведения писателя, которое также является продуктом перевода – с языка XIX в. на современный русский язык. Очевидно, что фундаментом науки о Достоевском во всех ее областях и разделах являются тексты писателя, правильно текстологически обработанные в максимуме адекватности воле их создателя. Важность этого вопроса переоценить невозможно. Задача по переводу “с русского на русский” внешне выглядит более, чем простой. Текстолог, подготавливающий академическое издание произведений и рукописей писателя, должен адаптировать, без потери смыслов и не нарушая авторскую волю, текст писателя к нормам современного русского языка. Исполнение этой задачи подчас оказывается невероятно сложным и нередко приводит к ошибкам.

Обрабатывая текст произведения Достоевского для академического издания, текстолог должен в полном объеме сохранить авторскую волю писателя и, минуя возможные искажения текста, снимая опечатки, описки и пропуски, свойственные изданиям XIX века, максимально точно воспроизвести его в знаках и по законам современного русского языка.

Но здесь часто вырисовывается соблазн буквализма – сделать “как было у Достоевского”, игнорируя тот факт, что современник будет читать это “как было” согласно нормам современной грамматики.

Такого рода экспериментом по текстологической консервации творческого наследия Достоевского являются «канонические тексты» Ф. М. Достоевского, изданные Петрозаводским университетом.<sup>10</sup> В более мягкой форме, при применении современной орфографии с попыткой сохранения архаической пунктуации интонационного типа, свойственной русской письменной культуре XIX века, обработаны два тома нового *Полного собрания сочинений в 35 тт.*: текст романов *Идиот* и *Бесы*.<sup>11</sup> Интонационные запятые, которые читаются по нормам современной семантической пунктуации, ломают грамматический строй предложений, образуя временами совершенно дикие смыслы, которые писатель ни в коем случае не имел в виду.<sup>12</sup> Здесь налицо явление той же болезни консерватив-

10 Федор М. Достоевский, *Полное собрание сочинений: канонические тексты: в авторской орфографии и пунктуации* (Петрозаводск: Изд. Петрозаводского ун-та, 1995 и сл.).

11 Федор М. Достоевский, *Идиот*, in *ПССП*, т. 8 (Санкт-Петербург: Наука, 2019); Федор М. Достоевский, *Бесы*, in *ПССП*, т. 10 (Санкт-Петербург: Наука, 2021).

12 Константин А. Баршт, “Текстологические принципы издания романа Ф. М. Досто-

ного буквализма, о его порочности и опасности написано столь много.<sup>13</sup> Стремление к аутентичному воспроизведению текстов писателя, безусловно, правильная интенция, однако на этом пути возможны перегибы.<sup>14</sup> При использовании такого текста переводчик на иностранный язык окажется в более чем затруднительном положении, даже носителю языка будет трудно понять истинный смысл такого текста.<sup>15</sup>

Язык художественного произведения, как и общепотребительный коммуникативный язык, не поддается стопроцентной формализации. Тем более не представляется возможной “канонизация”, невозможно в рамках динамично развивающейся коммуникативной системы навсегда закрепить литературное художественное произведение: в истории своей рецепции текст действует как живой организм, постоянно обновляясь новыми смыслами, привносимыми окружающей его культурной и языковой средой, он сам меняет систему своих правил и семантику входящих в него единиц.<sup>16</sup>

Внося элементы, не служащие целям коммуникации “текст-читатель”, мы создаем информационные шумы, коренным образом нарушающие авторскую волю писателя – быть адекватно понятым читателем. Стоит ли, ради носящей мистический характер идеи о сакральности прижизненного издания, добавлять сюда свою порцию “шумов” в виде элементов, заведомо не соответствующих современным правилам грамматики? С другой стороны, текстолог, конечно, обязан в максимально полном виде сохранить идиолект автора, специфическую для него лексику, не перепутав ее при этом с общепринятой при его жизни языковой обыденностью, избегая опасности приписать его оригинальному поэтическому

евского «Идиот» в академическом Полном собрании сочинений: вопросы пунктуации», *Русская литература*, № 4, 2020, с. 203-214.

- 13 Борис М. Эйхенбаум, “Основы текстологии”, in Аркадий Э. Мильчин (под ред.), *Редактор и книга*. Сб. третий (Москва: Искусство, 1962), с. 81-82; Андрей Л. Гришунин, *Исследовательские аспекты текстологии* (Москва: Наследие, 1998), с. 230; Анатолий А. Алексеев, “Текстология переводных произведений (Священное писание)”, in Дмитрий С. Лихачев, при участии Анатолия А. Алексеева, Александра Г. Боброва, *Текстология (на материале русской литературы X-XVII вв.)* (Санкт-Петербург: Алетейя, 2001), с. 711.
- 14 Константин А. Баршт, “Край и середина аутентичности. Заметки о текстологии Ф. Достоевского”, *Вопросы литературы*, № 4, 2020, с. 154-178.
- 15 Константин А. Баршт, Михаил Я. ДЫМАРСКИЙ, “О текстологических проблемах публикации романа «Бесы» в составе Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского (1974 и 2021 гг.)”, *Известия РАН, Серия литературы и языка*, т. 83, № 5, 2024, с. 25-40.
- 16 Юрий М. Лотман, *Структура художественного текста* (Москва: Искусство, 1972), с. 36.

языку особенности, более свойственные стилистическим письменному шаблону его времени.

Напротив, оберегая авторскую волю, текстолог должен устранять шум, затрудняющие восприятие или заслоняющие смыслы, являющиеся корневой основой творческой телеологии любого автора. Об этом, со ссылкой на повествователя чеховской *Скучной истории*, писал А. Д. Гришунин, усматривая в наличии лишних текстовых деталей, мешающих восприятию, текстологическое «чванство» и покушение «и на личность автора, и на мою читательскую самостоятельность».<sup>17</sup>

В эпохальном для нас *Полном собрании сочинений в 30 тт.* (1972-1990), подготовленном под редакцией Г. М. Фридлендера, строго придерживавшегося текстологической инструкции с ее требованием привести произведения писателя в соответствие с нормами современного русского языка, есть незначительные ошибки,<sup>18</sup> не имеющие принципиального характера. Новое *Полное собрание сочинений писателя в 35 тт.*, также издающееся в ИРЛИ РАН, в некоторых своих томах нарушает этот принцип, поддаваясь искушению буквализмом. В попытке сохранить авторский стиль писателя текстолог, вместо современной семантической пунктуации русского языка, внедряет устаревшую интонационную пунктуацию, путая между собой две несовместимые пунктуационные нормы, тем самым подчас не только нарушая грамматический строй фразы, но и грубо ломая самый смысл предложений, создавая при этом не нужные трудности или даже препятствия в понимании. Стремясь к максимальному исполнению авторской воли Достоевского, текстолог нарушает эту волю, так как для писателя не было более высокой ценности в этом процессе, как быть адекватно понятым. И, разумеется, для переводчика на иностранный язык романы *Идиот* и *Бесы* в составе *Полного собрания сочинений в 35 тт.* будут являть собой не ясными исходными текстами романов писателя, но грамматико-логическими загадками, с большим трудом поддающимися расшифровке.

Правильно обработанное текстологически произведение писателя должно обладать более высокой, сравнительно с прижизненным изданием, зачастую содержащим множество опечаток, коммуникативно-информационной и художественной ценностью. В этом смысле налицо родство работы текстолога переводу с иностранного языка, что подтверждается дефиницией в словаре лингвистических терминов О. С. Ахмановой, где

<sup>17</sup> Гришунин, с. 242.

<sup>18</sup> Баршт, Дымарский, с. 37-39.

перевод определен как расположение текста в новой для него языковой реальности с достижением «полного соответствия нового текста первоначальному...».<sup>19</sup>

Разумеется, полная эквивалентность перевода оригиналу недостижима, тем более – отождествлением его первопечатному тексту, требуя существенных изменений, которые компенсируют различия в языковых кодах современной произведению языковой реальности и языке современности. Применительно к произведениям Достоевского, его романы должны сегодня транслировать адресату такой же уровень коммуникативного комфорта, какой они имели для читателя 1860-1870-х гг. после согласованной с писателем обработки корректором. Любая попытка снизить этот уровень коммуникативной ясности, например, с целью придать тексту повышенную “научность” введением в него элементов, мешающих восприятию смыслов, соответствующих авторской воле писателя, не имеет логических оправданий.

Кроме того, любители буквализма упускают из виду тот факт, что пунктуация беловой рукописи романов Достоевского, написанных после 1866 г., принадлежит жене писателя Анне Григорьевне, которая стенографировала под диктовку автора текст произведения, а затем переписывала стенограмму на русский язык, вставляя, где нужно, “интонационные” запятые – в стенограмме запятые не предусмотрены.

Итак, в идеале произведения и рукописи Достоевского должны переводиться на иностранный язык с безупречного современного русского языка, и здесь, как мы видим, содержится немало количество проблем, как общетеоретических, в пределах переводоведения, так и чисто конкретных, связанных с известной неполной тождественностью лексики двух различных естественных языков. В связи с этим, в журнале МОД, на мой взгляд, было бы уместно ввести рубрику, посвященную этой теме.

В рамках такого понимания вопроса мы поневоле обязаны пересмотреть сложившийся набор исследовательских инструментов, отказаться от устаревших представлений и методов работы, требующих от литературоведа только интерпретации и историко-литературного комментария, чем сегодня занято подавляющее большинство исследователей творчества Достоевского. Проблемой является то, что, к сожалению, до сих пор слабо развита интеграция научных знаний между национальными научными школами достоевведения, что, несомненно, является основным вызовом

19 Ольга С. АХМАНОВА, *Словарь лингвистических терминов*. Изд. 2-ое (Москва: Советская энциклопедия, 1969), с. 316.

политике МОД, призванного решить это затруднение. Кроме того, слабо развит информационный механизм обмена научными данными, обеспечивающий удобный доступ к результатам участников научного сообщества. Следует констатировать, что, фактически, пока нет единого мирового достоеведения, но есть набор национальных школ, научный обмен между которыми носит случайный и несистематический характер. Научные симпозиумы МОД, проводимые один раз в три года, безусловно, являются движением в преодолении этой проблемы, но, вероятно, здесь требуются дополнительные усилия. Возможно, журнал МОД, сегодня представляющий собой одно из многих достоеведческих изданий, мог бы по праву занять уникальную нишу научного дайджеста мирового достоеведения, выпускаемого в электронной форме, на двух языках, русском и английском.

Второй, равный первому по своему значению источник информации о творчестве Ф. М. Достоевского – его черновые рукописи, обладающие столь же высоким научно-информационным потенциалом для работы исследователя творчества писателя.

Принято считать, что базовой основой мировой культуры является выработанный на протяжении всей истории человечества фонд творческих достижений отдельных личностей, продвинувших понимание сущности окружающего нас мира. Эти новые подходы к реальной действительности и оригинальные ракурсы видения, вместе с трудами по обнародованию результатов творческих усилий в различных областях науки, философии или эстетической деятельности, составляют экзистенциальный бэкграунд человечества, придавая ему онтологическую определенность, смысловое единство и цельность. Отсюда ясно, насколько высокая ценность заключена не только в сложившемся наборе научных, философских или литературных текстов мировой культуры, но и в самом творческом процессе как таковом, эти открытия и достижения вызвавшем.

Важнейшим направлением, недостаточно развитым к сегодняшнему дню, является изучение философских корней мировоззрения Достоевского.

Согласно его мысли, творчество есть прямое выражение доброй воли человека, фактическая реализация его бытийной свободы, адекватное заполнение жизненного времени и пространства. Осознание этого факта заставляет нас обратить повышенное внимание не только к готовым продуктам деятельности писателя, оформленным в виде опубликованных произведений, но и к самому процессу его творчества как генетическому началу.

В таком понимании творческий процесс художника слова – это не случайный или подсобный фактор создания шедевра, но достойный специ-

ального изучения, имеющий имманентную ценность акт человеческого самосознания как одного из явлений Мировой истории.

Первая четверть XIX века прошла под знаком все более полного понимания этого факта. Достоевский – это, во-первых, творческий процесс, и лишь во-вторых – его произведения.

К такому пониманию мы неуклонно движемся, свидетельством чему является постоянно увеличивающийся исследовательский интерес к черновым рукописям писателя, в прежние годы воспринимавшиеся как служебный материал для прояснения смысла завершенного текста.

Для того, чтобы изучать творческий процесс писателя, нужны исходные материалы, его рукописи, которые, как известно, хранятся, в основном, в трех архивах – Российском государственном архиве литературы и искусства, Российской государственной библиотеке (Москва) и Институте русской литературы (Санкт-Петербург). Доступ к ним сильно ограничен и получить эти материалы для работы весьма затруднительно. С другой стороны, имеющиеся публикации этих материалов страдают заведомой неполнотой, поскольку они включают в себя исключительно вербальные тексты писателя, игнорируя рисунки и записи на идеографических языках, в которых содержится главная информация о тайне творческого процесса писателя. С целью исправить эту парадоксальную ситуацию с забвением идеографии Достоевского как важной части его творческого наследия в «Текстологическую инструкцию» *Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 35 тт.* был введен пункт, согласно которому 34-ый том издания должен быть посвящен рисункам писателя.

Нынешнее отсутствие публикаций этих материалов объясняется широко распространенной логикой: художник слова работал со словом, следовательно, мы должны изучать написанные и сказанные им слова. Однако научный подход требует исходить из наличного материала, утверждал Д. С. Лихачев, но мы многие десятилетия уходили от этого принципа применительно к рукописям Достоевского. В итоге все публикации его рукописей являют собой выборку вербального текста с исключением текстов, написанных с использованием иных знаковых систем. Сегодня все более очевидно, насколько устарел такой подход, приводящий к априорным искажениям в самой постановке вопроса о сущности творческого процесса Достоевского.

Мысль о том, что рукописи писателя должны публиковаться аутентично, владела создателями формата «Полного собрания сочинения» в конце XIX века, именно тогда была изобретена соответствующая техническим возможностям полиграфии того времени форма публикации руко-



писи, которой мы сегодня следуем. Понимая, что само пространственное расположение текста имеет значение, текстолог пытается учитывать исправления и замены в тексте с помощью постраничных комментариев, пометая в сносках «Было», «Вместо», «Добавлено», «На полях запись» и пр. в таком духе. Эти сноски временами занимают более половины страницы публикации рукописи, читать их тяжело и неудобно, их информативный потенциал весьма слаб, главное, никакого реального понимания о пространстве рукописи они не дают, лишь имитируя идентичность. Это что касается передачи вербального текста, об отсутствии в такой публикации графических видов записей уже сказано выше. Публикация черновых рукописей таким древним способом – крайне некачественный продукт, какие бы титанические усилия при его создании ни прилагал текстолог.

Чисто вербальная публикация рукописей Достоевского нарушает принцип научной полноты, лишая исследователей, не владеющих навыком чтения рукописного текста Достоевского, важнейшей информации, неоправданно ограничивая их возможности в научном поиске. Словесное указание на присутствие в том или ином месте рисунка или иных следов идеографии не решает проблему. Трудно представить себе А. Л. Лавуазье, который удовольствуется сведениями, что “это дерево”, вероятно, далее ему будет важно увидеть предмет изучения.

Исследователь, намеревающийся изучать творческий процесс Достоевского, неважно в каком ракурсе, на этом пути сталкивается с двумя препятствиями: рукописи Достоевского разбросаны по нескольким архивам, практически недоступны, а их публикации ущербны, предоставляя заведомо неполную информацию о процессе творчества писателя.

Итак, налицо две проблемы: рукописи Достоевского в оригинале недоступны, а если все же доступны, практически не читаемы, в то время как все их публикации неполны и не аутентичны. Решение первой проблемы, как было указано выше, найдено в создании открытой для доступа цифровой базы данных, где собраны и размещены в систематическом виде цифровые копии всех рукописей Ф. М. Достоевского, с поисковой системой, помогающей открыть нужную страницу по названию произведения, упоминаемым в ней персонам или по времени создания. Решение второй проблемы нам видится в создании дипломатического транскрибирования рукописей писателя и их размещении в том же ресурсе «Объединенный цифровой архив Ф. М. Достоевского», дополненных отдельными файлами с вербальным текстом и историко-литературным комментарием. Эта работа сегодня ведется в Пушкинском доме, подготавливаются материалы к романам *Преступление и наказание* и *Идиот*.

Важным участком работы по созданию дипломатической транскрипции является уточнение расшифровки черновой скорописи писателя. До сих пор многие записи в его тетрадах не были прочитаны, прочитаны не полностью или неверно. Работа научной группы ИРЛИ РАН по подготовке дипломатической транскрипции четырех записных тетрадей Достоевского с подготовительными материалами к роману *Бесы* показала, что в тексте тома 11 *Полного собрания сочинений в 30 тт.* обнаруживаются полторы сотни неверных или отсутствующих прочтений, исправленных в нашем издании дипломатических транскрипций.<sup>20</sup>

Исходя из того, что в формировании значения страницы рукописи Достоевского участвуют все находящиеся на ней знаки, включая и те, к которым трудно подобрать аналоги и метаязыковые соответствия, обычно предлагается издание рукописи в виде фотографического воспроизведения, факсимиле. Однако, при всей его очевидной методологической ясности, такое решение не выглядит как оптимальное. Приходится согласиться с мнением Б. В. Томашевского, что факсимильные издания «дают документ в сыром виде, не прочтенным».<sup>21</sup>

Напротив, дипломатическая транскрипция, сохраняя аутентичность оригинала, позволит любому исследователю в любой точке земного шара увидеть и легко прочитать любую страницу записных тетрадей Ф. М. Достоевского, получив доступ не только к вербальным текстам на его странице, не только к качественному факсимиле, но и, одновременно с этим, ко всем записям и пометам, на всех языках, которые оставила рука писателя, с адекватным сохранением пространственного расположения всех элементов рукописи, включая графические знаки, в полной аутентичности. Это позволяет видеть композиционный строй страницы, в то время как плохо различимая скоропись Достоевского представлена в виде хорошо читаемого шрифтового набора. Необходимость такого решения диктуется тем, что в рабочих тетрадах Достоевского мы имеем дело не с обычным набором слов, которые можно извлечь и напечатать в виде некоего слитного текста, но с непосредственным отображением творческого процесса, зафиксированного в виде ряда словесно-графических композиций, составленных им из сочетания записей на нескольких языках: вербальном, графическом и промежуточном вербально-графическом (каллиграфических прописях), образующих в тесном смысловом взаимодействии нерасчленимое семантическое единство.

20 *Записные тетради Ф. М. Достоевского 1869-1872 гг. к роману «Бесы». Дипломатическая транскрипция* (Санкт-Петербург: Наука, 2021).

21 Борис В. Томашевский, *Писатель и книга. Очерк текстологии* (Москва, Ленинград: Прибой, 1928), с. 58.

Публикация такого рода знаков сложного семиотического образования, обладающего множественными разноуровневыми связями, в виде обычного линейного типографского набора, с выделением текстов на одном языке и игнорированием других уничтожает значительную часть ценнейшей информации, содержащейся в источнике, создает лишь весьма приблизительную картину творческого процесса писателя.

Все графические знаки, созданные рукой писателя на странице его тетради, вне зависимости от их внешней привлекательности, понятности или особенностей внешнего оформления, обладают высочайшей информационной ценностью, на сегодняшний день освоенной далеко не полностью. На требуемом уровне текстологического сбережения заложенных в этих композициях смыслов мы принимаем страницу рукописи Достоевского как модель пространств-времени создаваемого им художественного мира, где в живом взаимодействии письменных и графических знаков происходит означивание компонентов поэтического языка писателя и зарождается художественная форма. Возможно, что именно семиотическая множественность в способах записи во время творческой работы объясняет философскую и художественную продуктивность Достоевского.

Генерируя новые смыслы с помощью своих идеограмм, писатель освобождал слова от власти их прежних употреблений, обходил литературные штампы и культурные клише. В этом ему помогали также мнемонические автокоммуникативные записи, сопровождающиеся рисунками и каллиграммами, с использованием разных почерков, прописями имен, обозначающих крупные пласты ассоциаций.<sup>22</sup>

Вот почему так важно сегодня сделать рукописи Достоевского доступными и читаемыми для исследователей без всяких ограничений, в виде полного комплекта, собранными в одном ресурсе, оцифрованными в высоком разрешении, исключающем потерю информации. Эта работа, как указывалось выше, осуществляется в рамках одного из проектов Пушкинского Дома.

Для воспроизведения рукописного текста нами применяется гарнитура Times New Roman как нейтральная графически; в черновых записях Достоевского, выполненных скорописью, графика почерка не несет специальной смысловой нагрузки, в отличие от каллиграфии, в которой написание букв имеет семантическое значение. Поэтому все имеющие идеографическое значение элементы рукописи – росчерки, знаки пунктуации и

22 Ср.: Константин А. БАРИШТ, *Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского: от изображения к слову* (Бергамо: Lemma-Press, 2016).

семантические значки («NB», кресты, круги с точками и др.) сохраняются в первозданном виде. В транскрипции в аутентичном виде, сравнительно с традиционными способами публикации, отражена функция подчеркивания и зачеркивания слов согласно оригиналу. Строгое соответствие расположения записей их естественному расположению, единство графики и семантики записей, помогают восприятию рукописи как органического целого.

На странице рукописи сохраняются также печать архива, пагинация, случайные касания пера, загрязнения и чернильные кляксы. Сокращенные слова остаются в транскрипции в оригинальном виде, например: «г.», «г-н» («господин» и др.). Текст транскрипции набирается в графическом редакторе непосредственно поверх рукописного текста, что создает оптимальные условия для контроля точности его расположения. Таким образом, в дипломатической транскрипции перевод вербального текста в типографский набор сочетается с бережным сохранением всех остальных знаков в рукописи Достоевского в оригинальном виде.

Эти параметры транскрипции связываются с общей задачей: сочетать читаемость рукописи с максимальной точностью воспроизведения всех ее слоев, на всех языках, участвующих в образовании смысла. Этот научный ресурс позволяет легко читать черновые рукописи Достоевского, при необходимости помогая себе приложенными вербальными текстами страницы и комментариями. Необходимость такого решения связана с тем, что в обоих *Полных собраниях сочинений Достоевского* при публикации этих материалов нарушена оригинальная последовательность записей.

С самого начала и по сей день, записные тетради писателя публикуются в не свойственном оригиналу рукописи виде, как некий завершённый текст, где расположение записей на странице весьма произвольно, с нарушением их последовательности, а ведь расположение текстов относительно друг друга также имеет значение. Ясно, что никакой иной цели, кроме исследования творческого процесса писателя, публикация рукописей не имеет, поэтому такое резкое снижение научного исследуемого материала выглядит неоправданным. Дипломатическая транскрипция восполняет этот пробел, впервые предоставляя возможность читать записи, сделанные Достоевским, в составе созданных им вербальнографических композиций, с которых начиналось создание им художественной формы произведения.

К настоящему моменту научная база данных *Цифровой архив Ф. М. Достоевского* предоставляет в свободном доступе следующие научные продукты:

- 1) полное собрание рукописей писателя, оцифрованных в цвете с разрешением 1200 dpi, с приложениями и поисковой системой;
- 2) полное собрание писем Ф. М. Достоевского, в виде цифровых копий оригиналов;
- 3) полное собрание прижизненных публикаций Достоевского, включая журналистику.

Дальнейшее расширение научного ресурса, помимо идущего в настоящее время транскрибирования черновых рукописей, предполагает добавление следующих материалов:

- 4) писем Ф. М. Достоевского в текстовом формате и с историко-литературным комментарием;
- 5) писем к Ф. М. Достоевскому, в виде цифровых копий и в текстовом наборе, с историко-литературным комментарием;
- 6) дополненной новыми данными летописи жизни и творчества Достоевского (1821-1881 г.);
- 7) собрания, в оцифрованном виде (в формате PDF с возможностью поиска) зарубежных изданий литературного наследия Достоевского;
- 8) мемуарных свидетельств о Достоевском, рукописей и печатных изданий, в оцифрованном виде и, при необходимости, в текстовом наборе;
- 9) научной литературы о писателе, монографий и статей о его жизни и творчестве, на русском и иностранных языках.

База данных должна быть организована как универсальный научный инструмент, адекватно отвечающий на запросы пользователя любого уровня компетенции: обычного читателя, профессионального исследователя, научного работника, преподавателя или студента; в будущем должна иметь несколько языковых версий.

За пределами проекта остаются художественные произведения, связанные с именем Достоевского, а также инсценировки и сценарии его произведений. Наличие сайта *Академические собрания сочинений Пушкинского Дома* ([russian-literature.org](http://russian-literature.org)) освобождает от необходимости публиковать тексты произведений писателя на языке оригинала. Наличие ресурса *Мир Достоевского* (<https://dostoevskyworld.ru/>) избавляет от включения в ресурс данных общественно-культурного характера (музеи Достоевского, памятники и памятные места, маршруты его путешествий, выставки и пр.),

достаточно хорошо освещенных другими интернет-ресурсами. База данных *Цифровой архив Ф. М. Достоевского* имеет значение научного собрания материалов и инструмента для практической научной работы исследователя творчества Достоевского.

Общий смысл проекта – формирование полноценного источника научных сведений о Ф. М. Достоевском, полезных для международного научного сообщества. В этом смысле ресурс ликвидирует белые пятна и лакуны, свойственные бумажному *ПСС*, архаический формат которого, даже при увеличении количества страниц в томах свыше 1000 страниц не в состоянии вместить и передать всю необходимую информацию. По мере накопления знаний ресурс будет постоянно обновляться и пополняться новыми материалами, соответствуя требованиям современности. Таковы перспективы первого направления – обеспечение достоеведческого сообщества возможностью получить необходимые условия для проведения научных исследований.

Оглядываясь на сделанное за 150 лет изучения творческого наследия Достоевского, следует обратить внимание на вопрос, давно наболевший, но выглядящий неразрешимым. Речь идет о датировке записей в рабочих тетрадях писателя. Дело в том, что у Достоевского была привычка, когда его осеняла идея, открывать свою записную тетрадь в любом месте, наугад, и вписывать на странице, уже частично заполненной записями, добавочную фразу или замечания, касающиеся или не касающиеся находящихся здесь текстов. Это хорошо видно по цвету чернил, иногда сильно различающихся в пределах одной страницы. Однако идентификация записей по цвету чернил, как это известно каждому текстологу, весьма ненадежна.

В итоге мы, фактически, не имеем полноценной истории написания романов *Преступление и наказание*, *Идиот*, *Бесы* и др., вместо которых у нас исследовательские версии, в которых многое, за неимением фактических данных, добыто логическими спекуляциями и творческими прозрениями. Эти версии общеприняты сегодня, однако они остаются заведомо неполными и ущербными, так как мы не имеем точных датировок многих подготовительных записей к его произведениям.

Важно учесть, что писатель, как и все другие пишущие люди первых двух третей XIX века, пользовался орешковыми (железо-галловыми) чернилами, изготавливаемыми кустарным способом небольшими партиями из органических материалов, наростов на листьях дуба. Отсюда ясно, что возможен спектральный анализ с выявлением особенностей каждой партии чернил, с выявлением одной партии чернил от другой.

Разумеется, ни один архив в мире не разрешит соскребать чернила со страницы рукописи, однако есть выход: давно уже в астрофизике, микробиологии и ряде других наук разработан метод спектрофотометрии, позволяющий проводить такого рода анализ в отраженном свете, анализируя сделанный особым образом файл фотографии.

В 2012 г. состоялась первая проба этого метода. По заданию Ученого Совета Пушкинского Дома была исследована Сибирская тетрадь Достоевского, где содержатся записи образцов тюремного или солдатского фольклора, реплики окружавших писателя людей. Датировка тетради разными исследователями многообразно варьировалась в пределах от декабря 1859 г. до декабря 1869.

Для выполнения задачи усилиями IT-инженера Б. С. Райхеля была построена экспериментальная установка, в РГАЛИ проведены съемки записей *Сибирской тетради* и писем Достоевского, написанных в течение указанных 10 лет его ссылки. Далее с помощью специально разработанной программы был проведен компьютерный анализ полученных файлов.

Письма существенно важны потому, что при использовании той же чернильницы, писатель всегда снабжал свои письма датой. Спектрографический анализ показал, что практически весь текст тетради (РГБ, ф. 93, оп. 1, карт. 2, ед. хр. 5, лл. 1-28) написаны одними и теми же чернилами, что исключало записывание в течение нескольких лет, как предполагали некоторые. Подтвердилась ранее высказанная версия о переписывании текстов с некоего неизвестного источника, возможно, отдельных листочков, которые писатель хранил в потайном месте (каторжным нельзя было делать записи).

Сравнив между собой спектральные характеристики чернил *Сибирской тетради* и письма Достоевского, с помощью специально разработанной компьютерной программы, выяснилось, что чернила, которыми заполнена *Сибирская тетрадь* идентичны чернилам двух писем Достоевского к его сибирскому другу барону А. Е. Врангелю от 14 и 23 августа 1855 года. Примерно в это же время, летом 1855 г. Достоевский заполнил свою *Сибирскую тетрадь*. Эта датировка хорошо ложится в обстоятельства жизни писателя в этот период, именно летом этого года он, получив унтер-офицерский чин, и переехал из казармы на казенную квартиру, тем самым впервые за многие годы получив возможность сесть за стол и писать.<sup>23</sup>

23 Константин А. Баршт, Борис С. Райхель, Татьяна С. Соколова, "О методе цифровой спектрофотометрии в изучении рукописи писателя (на примере «Сибирской тетради» Ф. М. Достоевского)", *Известия РАН, Серия литературы и языка*, т. 71, № 4, 2012, с. 20-44.

На следующем этапе реализации проекта было решено провести съемку писем и подготовительных материалов к роману *Преступление и наказание*, с подключением к работе специалистов из НИУ ИТМО. В проекте приняли участие профессор кафедры фотоники И. П. Гуров и доцент М. В. Волков, серьезно продвинувшие технологию обработки изображений. Методика была усовершенствована, применена схемка в четырех инфракрасных диапазонах. Результатом исследования был вывод о полной применимости метода, дающего достоверные точные данные. Одновременно была констатирована необходимость создания специализированной лаборатории, оснащенной профессиональным оборудованием.<sup>24</sup>

Апробирование этого метода в среде профессионалов в области спектрографии и фотоники на международном форуме по оптике «The international society for optics and photonics» в Мюнхене («Optics for Art, Architecture, and Archaeology», 28-29 июня 2017 г.) принесло проекту международную известность.<sup>25</sup> Было признано, что это инновационный шаг в датировке черновых рукописей писателя. К настоящему моменту проект заморожен.

Таково, вероятно, одно из направлений, в котором будет развиваться текстология черновых записей Достоевского: уточнение дат отдельных записей, сделанных писателем в процессе работы, выстраивание их в строгом хронологическом порядке, затем строительство с помощью полученных данных новой, более точной истории создания романов Достоевского, от *Преступления и наказания* до *Братьев Карамазовых*.

Нет никаких сомнений в том, что в построенной с этой целью лаборатории можно будет решать и другие задачи, связанные с изучением творческого процесса Достоевского и построения научно обоснованной истории создания им своих произведений.

24 Константин А. БАРИШТ, Светлана В. БЕРЕЗКИНА, Михаил В. ВОЛКОВ, Игорь П. ГУРОВ, «О датировке рукописей Ф. М. Достоевского на основе методов спектрофотометрического исследования чернил с использованием инфракрасного диапазона», *Известия РАН, Серия литературы и языка*, т. 75, № 5, 2016, с. 48-61.

25 Igor GUROV, Mikhail VOLKOV, Konstantin BARSHT, Svetlana BEREZKINA, «Method for dating old handwritten manuscripts based on spectral photometry of ink in near infrared range», in *Proceedings of SPIE*, 2017, vol. 10331, pp. 10331-10316, doi:10.1117/12.2270089



## ***Достоевский и искусственный интеллект***

О том, что мы читаем Достоевского как комментарий к современности уже почти двести лет, нет сомнений. Его художественные произведения, описывающие хаотичное настоящее переходного времени, и человека, глубоко недовольного этим миром и искавшего способы его глубинного преобразования, не теряют актуальности, поскольку они тесно коррелируют с современностью. В сегодняшнем мире к автору обращаются в поисках русской национальной идентичности, истинной веры и прочей завершающей трансцендентной догматики, но наряду с этим его романы читаются и как комментарий современного глобального мироустройства и идей трансгуманизма.<sup>1</sup>

Именно в этом русле мы намерены обсудить тему, по сути относящуюся к вопросам трансгуманизма, но не претендующую на универсальное социологическое или философское осмысление, а относящуюся скорее к технической стороне проблемы трансгуманистических векторов развития современности. Но сначала необходимо коротко определить основные понятия: кем/чем в нашем прочтении наследия писателя является Достоевский, и что мы имеем в виду, используя модное словосочетание *искусственный интеллект* (в дальнейшем ИИ)? Начнем со второго.

### *ИИ и очаровательные эструдеры синтетического текста*

Понятие ИИ стало модным с появления ChatGPT и других сервисов, предоставивших возможность использования генеративных чат-ботов широкому кругу пользователей. Само понятие имеет довольно длинную историю, но возникло в пятидесятых годах прошлого века и с самого начала вызывало ряд недоумений, особенно у неспециалистов, то есть у людей не понимающих, как на самом деле работают компьютеры.

Об ИИ впервые начали говорить математики и информатики. Возникновение понятия и следственно зарождение новой сферы науки обыч-

<sup>1</sup> См. Urša ZABUKOVEC, *La Routine. Dostojevski in transhumanizem* (Ljubljana: LUD Literatura, 2025).

но связывают с летней школой Дартмутского колледжа в Гановере, штат Нью-Гэмпшир, где в 1956 году собрались ученые, интересующиеся вопросами и методами развития “мыслящих машин”. Но ИИ с самого начала не получил точного определения:

Как и сегодня, термин “искусственный интеллект” не отличался особой однозначностью. Он включал в себя нечто похожее на современные “нейронные сети” (в тех ранних документах их также называли “нейронными” или “нервными сетями”), но также охватывал темы вроде «автоматических вычислительных машин» и интерфейсов между человеком и компьютером (то, что сегодня мы назвали бы “языками программирования”).<sup>2</sup>

Те же авторы указывают на то, что и в современном мире ИИ используется как модное хайповое обобщающее обозначение разных современных компьютерных технологий, связанных с обработкой большого массива данных (*big data*) и с разными видами машинного обучения, предназначенных для автоматизации процессов *принятия решений, классификации, рекомендации, транскрипции и перевода*, и – как в примере модных сетевых сервисов – для *генерации текста и изображений*. Именно этот последний тип ИИ, стремительно развивающийся с 2017 г., мы намерены рассмотреть в свете “косых лучей заходящего солнца” классика.

В научном сообществе до сих пор идут споры о том, что в ИИ можно считать *интеллектом* (т.е. когда машина становится *мыслящей*<sup>3</sup>), но все специалисты предупреждают, что это понятие обозначает комплекс научных знаний в данной области или «набор технологий, которые позволяют автоматизировать когнитивные задачи»,<sup>4</sup> и что *интеллект* в ИИ ни в коем случае не следует воспринимать как некое гипотетическое искусственно созданное разумное существо.

Но именно так *интеллект* в ИИ воспринимают люди, не понимающие, как компьютеры автоматизируют когнитивные задачи. «Заблуждение о призраке внутри машины»<sup>5</sup> стало преобладающей формой восприя-

2 Emily M. BENDER, Alex HANNA, *The AI Con* (London, New York: HarperCollins e-books, 2025), ch. 1.

3 Коротко о теме см. Chris MINNICK et al., *Artificial Intelligence All-in-One For Dummies* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2025), pp. 9-16

4 Роман В. Душкин, *Генеративный искусственный интеллект* (Москва: ДМК Пресс, 2025), с. 14.

5 Мередит БРУССАРД, *Искусственный интеллект: Пределы возможного* (Москва: Альпина нон-фикшн, 2020), гл. I. 3.

тия ИИ с момента появления ChatGPT и других сервисов, предлагающих доступ к генеративному ИИ для создания текстов, изображений и видео. В отличие от большинства моделей ИИ для принятия решений, классификации и рекомендации, которые в фоновом режиме сопровождают каждый наш шаг и цифровом пространстве и которые при желании можно и не заметить, генеративный ИИ и отчасти ИИ-модели для транскрипции (распознавание речи, синтез речи) и перевода (текст в изображение, изображение в текст, текст одного естественного языка на другой, текст естественного языка на языки программирования и обратно...) предлагают человеческому пользователю вступить с ними в контакт в форме интерактивного промпта. Тексты, сгенерированные т.н. *трансформерами*,<sup>6</sup> впечатляют своей “человечностью” и пользователь, не понимающий, что происходит по ту сторону промпта, склонен воспринимать ответы нейросети как результат сознательного процесса.

К некритическому восприятию ИИ способствовал и характер среды исследований и последующего технологического применения автоматизации когнитивных задач. Многие из пионеров движения воодушевлялись научной фантастикой и очевидно сами верили в возможность будущего создания искусственного сознания, сочетая веру в компьютерные технологии и математизацию сознания с очевидно довольно ограниченными представлениями о человеке и человеческом.<sup>7</sup> В их восприятии техническое масштабирование и усовершенствование алгоритмов и является постепенным приближением ИИ к человеческому разуму. Вторая причина, почему научное, а затем и деловое сообщество, работающие в сфере ИИ, были не очень заинтересованы в разоблачении мифа об ИИ, – экономическая. Ее подробно описывают уже упомянутые критики ИИ как современного хайпа,<sup>8</sup> указывая на то, что обещания создать машину, способную заменить мыслящего человека на рабочем месте, на раннем этапе обеспечивали большие исследовательские гранты, а впоследствии и большой поток венчурного капитала в новую индустрию.

6 «[Т]рансформеры – архитектура искусственных нейронных сетей глубокого обучения, которая использует механизм внимания для обработки последовательных данных, таких как текст, аудио и видео. В отличие от рекуррентных нейронных сетей, которые обрабатывают данные последовательно, трансформеры могут анализировать всю последовательность данных одновременно, что позволяет им более эффективно выявлять долгосрочные зависимости» (Душкин, с. 96-97). Буква Т в ChatGPT обозначает именно трансформер (GPT = general purpuse transformer).

7 Примеры удивительной слепоты разработчиков технологий ИИ к социальным и иррациональным аспектам человеческого см. в БРУССАРД, гл. II. 6.

8 BENDER, HANNA, ch. 2.

Массовый интерес, вызванный новой технологической игрушкой, сделал ИИ одной из главных тем для обсуждения во всех сферах человеческой деятельности. В актуальных дискуссиях между ИИ-пессимистами, считавшими ИИ технологией, способной окончательно погубить человечество, и ИИ-промоутерами, утверждающими, что при правильном применении ИИ способна решить все проблемы человечества, будущее ИИ обрисовывается как *призрак внутри машины*, т.е. как самообучающийся сверхчеловеческий разум, способный окончательно погубить или спасти человечество. Но в машине – по крайней мере пока – нет никакого разума: она не думает, а вычисляет. И хотя из-за недоступного человеческому разуму количества данных и параметров обучения, где огромное количество данных преобразует сам алгоритм их обработки (*deep learning*), сегодня ни один человек не может объяснить, как именно был создан конкретный текст генеративной ИИ, люди, на самом деле, не только в состоянии объяснить, но и сами создали все механизмы процессов автоматизации, дающие эти результаты.

Большие языковые модели (БЯМ/LLM) – это трансформеры, обученные на огромных объемах текстовых данных и предназначены преимущественно для понимания и генерации естественного языка. В процессе обучения они стараются с учетом контекста (размер контекстного окна является одним из основных параметров модели) предугадать следующую единицу текста, а потом в зависимости от результата настраивают собственные параметры вычисления. Для человеческого сознания недоступный объем текстов и параметров вычисления позволяет модели в процессе обучения отразить сложные отношения между отдельными единицами текста во всем массиве обработанных данных (модели не работают со словами, а с т.н. *токенами*, нумерическими представлениями слов, символов или других единиц текста) и впоследствии они способны предсказывать следующий *токен* в продолжении любого запроса (*промпта*) и таким способом генерировать текст.

Вернее – они создают цепочку *токенов*, не имея никакого представления о словах и их значении или о чем-либо другом, но когда на эту цепочку *токенов* смотрит человек, он читает сгенерированный текст на любую тему и этот текст практически неотличим от текста, написанного человеком. Во многих аспектах он лучше человеческого, т.к. отражает статистические закономерности колоссального количества данных, не имеет опечаток и орфографических, грамматических и стилистических ошибок. Но является ли такой текст на самом деле текстом?

На этот вопрос можно ответить по-разному. Исследователи, относящиеся к явлению критически, считают БЯМ *стохастическими попугаями*,

выдавливающими поток синтетического текста как своеобразный магический трюк, создающий иллюзию интеллекта. Они считают, что если объяснить людям секреты фокуса, те уже не будут думать об БЯМ как о проявлении (сверх)человеческого разума.<sup>9</sup> Другие – читая ответы ChatGPT-3.5 и ChatGPT-4, в создании которых наряду с дообучением использовалось также и обучение с подкреплением на основе обратной связи от человека – утверждают, что это уже «не попугаи, но еще не филины».<sup>10</sup> Еще убедительнее стали ответы БЯМ с подключением поиска в интернете для автоматического расширения запроса (промпта) пользователя и с расширением БЯМ другими моделями, способными обрабатывать изображение и видео (т.н. мультимодальные модели). Машина, конечно, все еще вычисляет, но также она генерирует цепочки токенов, удивляющие своей неожиданностью и кажущейся оригинальностью и это – как любой удавшийся фокус – завораживает.

### *Что такое цифровой Достоевский*

Второе ключевое понятие обсуждаемой темы – сам Достоевский. В современной действительности, где подавляющее большинство процессов ее осмысления в той или иной мере связано с так называемой виртуальной действительностью (т.е. с цифровыми технологиями хранения, передачи, обработки и генерирования информации), и сам Достоевский присутствует в разных проявлениях. Первый и самый простой вариант – *оцифрованный* Достоевский, т.е. перенос подавляющего большинства культурного наследия, связанного с деятельностью писателя, в цифровое пространство. В этом виде автор является частью сетевого цифрового пространства практически с самого начала, отдельные его тексты были частью любительских проектов сетевых библиотек с самого начала развития рунета, и впоследствии цифровая репрезентация распространилась на практически все традиционные источники информации (тексты и изображения), так или иначе связанные с автором: читатель сегодня может без проблем найти цифровые копии разных, в том числе и полных академических изданий текстов автора, сайты, публикующие произведения, и другие тексты автора наряду с информацией о непосредственном контексте, сюжетах, героях и

9 См. BENDER, HANNA, ch. 2.

10 Konstantine ARKOUDAS, “ChatGPT is no Stochastic Parrot. But it also Claims that 1 is Greater than 1”, *Philosophy & Technology*, vol. 36/3, 2023, pp. 36-54, doi:10.1007/s13347-023-00619-6

т.д. Хотя на первый взгляд оцифрованный Достоевский мало отличается от аналогового (т.е. в первую очередь печатного), и автор в этом виде в цифровом пространстве представлен в примерно таком же виде (т.е. как массив связанных с ним текстов), сама технология дает читателю наряду с традиционным чтением и совершенно иной доступ к текстам, благодаря практически мгновенному поиску в тексте отдельных слов, имен героев и т.д.

Именно эти новые возможности и способы их применения для осмысления наследия писателя породили новый тип – уже собственно *цифрового* Достоевского. В специально созданных корпусах лемматизированные и структурно помеченные тексты Достоевского обретают совершенно новое качество как источник для статистического лингвистического анализа наследия писателя. Хотя те же методы исследования наследия писателя в принципе были возможны и на печатном материале, цифровой Достоевский, как единая цифровая база лингвистических данных, упрощает работу с материалом, в разы увеличивает объем учитываемой информации и позволяет делать обоснованные выводы о специфике языка писателя.<sup>11</sup>

Третий и самый последний вариант присутствия автора в современной цифровой культуре уже непосредственно связан с возможностями генеративного ИИ. Его можно условно обозначить как *цифрового псевдо-*Достоевского так как речь идет о текстах, сгенерированных на основании оцифрованных текстов писателя. Это и короткие ИИ-видеоролики, в которых на основании нескольких сохранившихся прижизненных фотографий нейронные сети “оживляют” писателя, и сгенерированные тексты в стиле писателя, в которых нейросети довольно удачно копируют параметры его подлинных текстов. Видео с улыбающимся Достоевским пока воспринимается как шуточное развлечение, но идея о том, что портреты писателя можно использовать для создания любого видеоконтента, в том числе и для роликов, рассчитанных на ограниченное историческое сознание современных поколений медиапотребителей и использующих культурный бренд писателя для пропаганды любой идеологической повестки, настораживает.

Еще больше вопросов вызывает текстовый контент, сгенерированный БЯМ, “дообученными” в том числе и на оцифрованном Достоевском. При специальном обучении такой модели на полном корпусе текстов Достоевского видимо – если судить по разным экспериментам с общедоступными сетевыми сервисами<sup>12</sup> – можно получить тексты или высказывания, очень

11 См., напр., Анатолии Н. Баранов, Дмитрий О. Добровольский (ред.), *Корпусная модель идиостиля Достоевского* (Москва: ЛЕКСРУС, 2021).

12 Анастасия МАРГОЛИНА, “Как дообучить языковую модель писать в стиле До-

напоминающее то, что читатели художественных и публицистических произведений великого классика помнят как *типичные* тексты Достоевского. Если соединить возможности БЯМ с нейронными сетями, генерирующими звук из текста и видео из изображений, можно даже создать ИИ-аватар писателя и поговорить с ним на интересующие вас темы. Вы получите ответы, удивительно похожие на наши представления о том, как мог бы на эти вопросы отвечать сам автор,<sup>13</sup> хотя опытный читатель – по крайней мере пока – все еще улавливает некую странную усредненность типичных черт стиля автора.

К цифровому псевдо-Достоевскому можно, конечно, относиться по-разному. Есть фанаты, полагающие, что ИИ в будущем будет писать литературу, в том числе и романы псевдо-Достоевского, и их оппоненты, предполагающие, что нейросеть никогда не достигнет уровня произведений писателя. В полемике иногда звучат довольно странные аргументы, характеризующие, как на нейросети сегодня смотрят гуманитарии:

На Философском факультете Государственного академического университета гуманитарных наук, научную деятельность курирует господин по фамилии Сидорин, который допустил вслух, что искусственный интеллект может создавать прозаические тексты Достоевского.

Продолжая словами Н. С. Михалкова, озвученными и в программе Бесогон ТВ: «а какая национальность у искусственного интеллекта»?

В 2021 году я написала пять философских эссе в рамках марафона *Лики Христа в творчестве Ф. М. Достоевского*, и как победитель этого конкурса я занимаю твердую позицию: Федор Михайлович – русский человек, русский религиозный мыслитель. Получается, что кандидат философских наук господин Сидорин, связавший свою научную деятельность с литературным наследием Достоевского, полагает, что искусственный интеллект, имеющий импортную прошивку – русский по национальности? Или господин Сидорин не считает Федора Михайловича русским? Или, что более вероятно, и тем более ужасно, – Институту философии РАН безразлична русская религиозная мысль, и наследие великого писателя представляется им не более, чем сырьем, на котором можно поднять хайпа в центре Москвы?<sup>14</sup>

стоевского”, *Системный Блокъ*, 11.05.2023, <https://sysblok.ru/courses/kak-doobuchit-jazykovuju-model-pisat-v-stile-dostoevskogo/> (16.12.2025).

13 См., напр., Максим Коваленко, “ИИИнтервью с Достоевским”, *YouTube*, 18.08.2024, <https://youtu.be/9gN7eFrNHIM> (16.12.2025).

14 Дарья Ф. Аквитанская, “Достоевский и искусственный интеллект”, *Проза.ру*, 2024, <https://proza.ru/2025/02/06/1255> (16.12.2025).

Оставим за скобками чуждые нам идеологические рамки восприятия наследия писателя, позволившие полемистке занять *твердую позицию*. Они понятны, когда в качестве авторитетного источника в области ИИ выступает Н. С. Михалков, но уже сама идея, что у нейросети есть некая – по всей видимости враждебная – *национальность*, свидетельствует, что трюк удался, и что ее *твердая позиция* формируется как реакция на заблуждение о призраке внутри машины.

К сожалению, мы не смогли отыскать высказывание Сидорина, побудившее приведенный ответ, и не можем судить, на каких предположениях об ИИ оно основано, но, скорее всего, оно возникло в результате действительно поражающей схожести сгенерированных текстов со стилем текстов самого автора и предположением, что массив данных, как и количество параметров, будут расти и давать все более убедительные синтетические аналоги оригиналов. Но по отношению именно к Достоевскому у других критиков возникают сомнения. В начале прошлого года в рамках дискуссии по поводу присуждения литературной премии роману, частично написанному с помощью ИИ, прозвучало интересное суждение, что ИИ может подделывать стиль Тургенева, «но Достоевского подделать нельзя, потому что те глыбы смыслов, неправильного письма, которыми ворожил Достоевский, они удивляют. Если с точки зрения стандартной грамотности посмотреть, то удивляет энергия мыслей, как он одно и то же показывает с разных сторон и добивается, чтобы его поняли».<sup>15</sup>

А почему, собственно, Тургенева подделать – или правильнее *синтезировать* – можно, а Достоевского нельзя? Видимо это связано с его стилем: ИИ предположительно может справиться со *стилем* Тургенева, но не с Достоевским – кажется – из-за его отсутствия узнаваемого, выдержанного стиля (*ворочения глыбами смыслов*, неправильного письма). Предположение сомнительное, так как нейронная сеть не имеет никакого представления о стиле, как мы помним, она даже о словах (вернее о *токенах*) имеет весьма своеобразное представление: никакого содержания, стилистики, глыб или крошек смыслов, только цифры и отношения в многомерном векторном пространстве. Дообученная на *всем Достоевском* и прошедшая качественное обучение с подкреплением на основе обратной связи от человека, БЯМ, скорее всего, неплохо справилась бы с задачей создания текста с кажущимся неровным, шероховатым *письмом* автора, варьируя довольно ограниченный и легко узнаваемый набор ключевых мо-

15 Капитолина А. КОКШЕНЁВА, “Филолог о ChatGPT: Достоевского подделать нельзя, Тургенева можно”, *Дзен.ру*, 18.01.2024, <https://dzen.ru/a/ZakqVBMXyBoHsSM> (16.12.2025).



тивов и повторяющихся сюжетных приемов, типичных для его произведений. Синтезировать текст, создающий иллюзию Достоевского, технически так же осуществимо, как и синтезировать текст Тургенева, другой вопрос – что это за текст и зачем это делать?

### “Весь” Достоевский

Прежде чем попытаться ответить на эти два вопроса, необходимо выяснить, что мы имеем в виду, когда говорим о Достоевском. Рассуждая о цифровом Достоевском, мы старались ответить на вопрос, *что* это за явление. Оказалось, что для нейросети, обучающейся синтезировать тексты писателя, *весь* Достоевский – это просто корпус всех текстов автора. Если попытаться создать нейросеть, генерирующую изображения в стиле рисунков и каллиграфических этюдов его рукописей, *весь* Достоевский уже будет выглядеть по-другому – скорее всего, как база данных коррелирующих цифровых изображений страниц рукописей и их текстового содержания. А для чат-бота, относительно хорошо отвечающего на вопросы об авторе, модель надо обучать на полном корпусе всех произведений и писем автора, а также на критике и на корпусе литературоведческих работ о нем. Получается, что каждой из трех моделей нужен свой *весь* Достоевский, и ни одна из них не соответствует традиционному читательскому и исследовательскому представлению о Достоевском.

Но для читателя, и в конечном итоге для исследователя, это скорее не ответ на вопрос *что*, а на вопрос *кто*. Текст или корпус текстов вызывает интерес, когда сообщает что-то новое и интересное, а если речь идет о художественной литературе, когда кажется, что автор нашел новый и интересный способ осмысления действительности. Мы читаем с целью понять эту новую и интересную словесную фактуру мира, с целью приблизиться к чужому взгляду, и в этом процессе формируется некое представление о субъектности автора. Оно может быть простым и *твердым* (типа «русского человека» и «русского религиозного мыслителя» Аквинтанской) или предельно сложным и флюидным, осознающим собственную арбитранность, интерессубъектность и процессуальность, но для того чтобы текст в любой степени изменил субъектность самого читателя, необходима уверенность, что в читаемом тексте или корпусе текстов выражается другая субъектность, способная с помощью текста передать нам нечто новое.

Исследователи читают примерно с той же целью, осознавая при этом,

что место встречи этих двух субъектностей – т.е. текст или корпус текстов – имеет свои закономерности и что процесс приближения к субъектности автора, несмотря на то, что он всегда зависит от субъектности читателя или исследователя, непременно осуществляется в объективно и интерсубъектно заданном пространстве текста.<sup>16</sup> Читая или исследуя текст, мы не вступаем в контакт непосредственно с автором, а с созданным им текстом или корпусом текстов, но – даже осознавая это – мы склонны воспринимать возникшее при этом представление об авторской субъектности именно как непосредственное выражение субъекта автора.

Приведем в качестве примера относительно недавно предложенный метод т.н. *субъект-субъектного* чтения Достоевского,<sup>17</sup> который старается учесть все сложности отражения авторского восприятия мира в его художественных произведениях. Исходя из того, что философия и теология автора в его произведениях выражены не как прямые авторские высказывания или суждения, а в сложной художественной форме, исследовательница призывает читателя к постепенной трансформации собственной субъектности через несколько повторных читательских встреч с текстом. В этом процессе повторного чтения, читатель должен – обращая внимание на разные необычные детали и отношения между элементами текста – все глубже проникать в текст, и при этом читательское восприятие авторской субъектности постепенно трансформируется от полностью субъективного (т.е. обусловленного главным образом субъектом читателя, каким он был до встречи с текстом) к более объективному восприятию мировоззрения другого субъекта, выраженного в художественном произведении.

Предложенный метод чтения применим не только к Достоевскому, но и к любому произведению, способному изменить субъектность читателя. Собственно поэтому люди и читают, а произведения, кажущиеся им на каком-то уровне все еще не полностью прочитанными, они перечитывают до тех пор, пока они для них остаются загадкой. Но идея о том, что, продолжая этот процесс и учитывая наряду с текстом и остальные произведения писателя, мы все ближе к истинному субъекту автора (в нашем случае Достоевского), все равно остается своеобразной иллюзией. Дело в том, что с читательской точки зрения художественный текст, или корпус текстов, вы-

16 Не вникая в детали коротко проясним эти два уровня: к объективному относятся все структурно выраженные отношения элементов текста или текстов, к интерсубъектному – отношение этих элементов к отелльным языкам или кодам, потенциально применимым к тексту.

17 Татьяна А. КАСАТКИНА, *Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания* (Москва: Водолей, 2019), с. 12-44.

ступает как цельное и завершенное выражение субъекта автора, но такого субъекта нет и никогда не было. Вернее, он существовал, но не как статичное целое, а как постоянно становящаяся субъектность, формирующаяся и трансформирующаяся в первую очередь в интеракции с текстами.

### *Субъектность и художественный текст у Достоевского*

Вопрос о том, как в слове отразить процесс непрерывного становления субъекта и выйти за его пределы, высказав завершающее *новое слово*, несомненно, является основным в художественном наследии Достоевского. Центральные понятия философии Бахтина, развиваемые автором в диалоге с наследием Достоевского – т.е. *диалог (полифония)* и *внеаходимость* – кажушиеся с первого взгляда в каком-то смысле противоположными и даже породившие два разных направления в бахтиноведении,<sup>18</sup> очень хорошо отражают эти два полюса взаимодействия становящейся авторской субъектности с художественным текстом, в котором многоуровневая структура позволяет объединить комплексную процессуальность становления смыслов с цельностью и завершенностью художественного образа.

Сложные отношения субъекта со словом и вера в то, что именно художественный словесный образ мира может выразить недоступную логической мысли глубинную суть внешне хаотичного и переходного мира, проявляются у Достоевского на разных уровнях его произведений. Они характерны для его героев – мечтателей, идеологов, вдохновенных лжецов, лжецов-интриганов и героев, чувствующих истинную глубинную суть мира. Как убедительно показал Ефим Эткинд,<sup>19</sup> глубинная суть героев – их *выстраданная идея* – с большой сложностью находит словесное выражение, зато они много, охотно и стилистически выдержанно врут или рассуждают на абстрактные темы. Все, что не затрагивает их становящуюся субъектность, все внешнее или ложное, они могут выразить, используя готовые языки и коды, но для более полного выражения их истинной сути необходимо создать совершенно новый язык, и здесь они путаются, сбываются и получается не то или, вернее, *не совсем то*. В попытках понять и осмыслить *себя* герои переводят свои внутренние идеи в абстрактные

18 Марк Липовецкий, Ирина Сандомирская, «Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов», *Новое Литературное Обозрение*, № 3 (79), 2006, <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/3/kak-ne-zavershit-bahtina.html> (16.12.2025).

19 Ефим Г. Эткинд, «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психоэстетики русской литературы* (Москва: Языки русской культуры, 1999), с. 214-249.

объяснения (*статьи* Раскольников и Ивана Карамазова), но когда они защищают *свою* идею в разговорах и полемиках с остальными героями, они путаются. Зато глубинная суть *их* идей периодически открывается им в *автотекстах* сновидений, где подсознание вместо словесного объяснения *рисует образы*, в которых считывается то, что пока недоступно их сознанию. Помимо этого, они чувствуют, что цельное образное осмысление позволяет понять суть глубже, и поэтому тяготеют к образным осмыслениям в нарративной форме. От второй части *Записок из подполья* до «истории [...] первых шагов на жизненном поприще» в *Подростке* (ПСС 13; 5) именно *описание* событий собственной жизни в форме рассказа или романа дает возможность по-настоящему понять прошедшее, как *поэму* или *жизнь* пытаются осмыслить главные их жизненные вопросы Иван и Алеша Карамазовы.

Завершенность и цельность художественного обобщения сложных жизненных вопросов дает героям возможность хотя бы на мгновение интуитивно почувствовать нечто, простирающееся по ту сторону незаконченной и процессуальной субъектности. Иван – «никогда в жизни [...] не сочини[в] даже двух стихов, [...] выдумал и запомнил [с] жаром» (ПСС 14; 224) поэму, но оформил он ее в текст только для своего первого читателя/слушателя Алеши. Его поэма *Великий инквизитор* нашла свое текстовое воплощение в жанре притчи, но как и *монастырская поэмка* (апокриф *Хождение Богородицы по мукам*), с которой сравнивает свое произведение Иван, эта притча не поддается однозначной, канонической трактовке и передает всю сложность жизненной дилеммы Ивана. Всю глубину *поэмы* Ивана почувствовал Алеша: он понял, что спасти Ивана может только воплотившееся слово любви, тогда как Иван сознательно отверг трансгрессиентный потенциал созданного им образа. Именно поэтому *поцелуй в губы*, которым с братом простился Алеша, для Ивана остался лишь «литературн[ым] воровство[м]» из «бестолков[ой] поэм[ы] бестолкового студента» (ПСС 14; 240). Но Иван снова вернулся к своей поэме во время ночной беседы с «известного сорта русск[им] джентльмен[ом]» (ПСС 15; 70) в главе «Черт», в которой гость наряду с *Великим инквизитором* напоминает ему еще об одной его юношеской «поэмке» *Геологический переворот*, в которой молодой Иван, видимо, попытался образно воплотить идею «*всё позволено*» (ПСС 15; 84). Еще до этого ночной посетитель предлагает Ивану, осознающему, что призрак не что иное как воображение его расстроенного ума, *анекдот* о «мыслителе и философе», отвергающем «всё [...], законы, совесть, веру и будущую жизнь» (ПСС 15; 78) и прошедшем после смерти квадриллион километров во тьме, что бы дойти до рая там «пропе[ть]

осанну» (ПСС 15; 79). Так, в столкновении разных вариантов литературного, образного осмысления основной идеи Ивана, мы наблюдаем, как становящаяся субъектность Ивана разваливается на множество ипостасей, окончательно теряя надежду завершающего и цельного самоосмысления.

У Алеши встречи с текстами намечают начало пути в противоположном направлении. В начале он чуткий читатель/слушатель *исповедей горячего сердца* Дмитрия и *поэмы* Ивана, затем в *житии* и *беседах и поучениях* старца Зосимы он пытается как *книжник* (т.е. не совсем *автор*) осмыслить смерть своего духовного отца в традиционных жанрах осмысления трансцендентного. Кризис, вызванный несоответствием канонических представлений о святом с событиями (*тлетворный дух*), он снова переживает как читатель – сначала чужой *притчи* (*Луковка Грушеньки*), а потом уже автотекста собственного сновидения в главе “Кана Галилейская”. Именно благодаря этому он в продолжении романа старается свое ощущение трансцендентного (*Божьей любви*) воплотить не в словах, а в своих действиях, чтобы в самом конце романа обрести слово в своеобразной проповеди *Речи у камня*.

Свои отношения к художественному словесному образу есть и у Смердякова, и Дмитрия. Если первый воспринимает вульгарные стишки как пустую красивую форму, с помощью которой можно произвести впечатление и достичь каких-то своих целей (глава “Смердяков с гитарой”), то необразованный Дмитрий, постоянно путаясь в словах, интуитивно чувствует, что слова *Элевзинского праздника* и *К радости* Шиллера (глава “Исповедь горячего сердца. В стихах”) объясняют мучившую его загадку красоты. Шиллер, как одна из ключевых фигур для формирования эстетических взглядов самого Достоевского, занимает в романе особое место. Словами и мотивами его произведений говорят многие герои,<sup>20</sup> но именно чтение стихов *Элевзинского праздника*, связывающее Дмитрия Карамазова с основной идеей романа,<sup>21</sup> подтверждает, что Дмитрию в стихах открывается нечто трансгредидентное по отношению к его становящейся субъектности, нечто, чего он пока не может полностью осознать.

Та же идея, что в сложной художественной форме можно осмыслить и передать то, что нельзя выразить ни на одном уже существующем языке, определяет и отношение самого Достоевского к словесному художественному тексту. В часто цитируемом письме Майкову автор описывает про-

20 Дмитрий И. ЧИЖЕВСКИЙ, “Шиллер и «Братья Карамазовы»”, in *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 19 (Санкт-Петербург: Наука, 2010), с. 23-57.

21 Татьяна А. КАСАТКИНА, “Шиллер у Достоевского: Элевзинские мистерии в «Братьях Карамазовых»”, *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, № 4, 2019, с. 68-89: 73-74.

цесс создания художественного произведения как зарождение *поэмы*,<sup>22</sup> «совсем готовой, во всей своей сущности» в душе *творца и создателя*, чему следует второй этап работы, когда *мастер* осуществит *художественную отделку* этого «алмаза рудника души» в художественный текст. Очевидно, что автор в письме с трудом характеризует природу и происхождение *совсем готового алмаза поэмы*:

Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как создателя и творца, первая часть его творения. *Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многообразии создания местами, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души ж поэта создание), – если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти.* Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его (ПСС 29; 38-39).

Зато с отделкой – в продолжении письма он ее сравнивает с работой ювелира – на первый взгляд все просто: надо *мастерски* словами воссоздать ощущаемую в душе *сущность жизни* или *Бога живого и сущего, совокупляющего свою силу в многообразии создания*. Автор, чувствующий нечто ему трансгredientное и завершающее его ставящуюся субъектность, должен это выразить в объективном и интересубъектном пространстве текста, и с этим может справиться мастер.

Второе часто цитируемое высказывание Достоевского относится к его пониманию этого пространства. Его приводит Касаткина<sup>23</sup> в подтверждение своей идеи, что при внимательном повторном чтении и готовности к постепенной трансформации собственной субъектности во взаимодействии с произведениями автора можно приблизиться к субъекту Достоевского:

Кстати сделаем еще одно нотабене. Чем познается художественность в про-

22 Здесь речь об одном из разных значений понятия *поэма* в творчестве автора – ср. Aleksander SKAZA, “‘Поэма’ в понимании и творчестве Ф. М. Достоевского”, *Slavistična revija*, 41, št. 2, 1993, str. 231-236.

23 КАСАТКИНА, *Достоевский как философ и богослов*, с. 98.

изведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение. Следственно, попросту: художественность в писателе есть способность писать хорошо (ПСС 18; 80).

Мысль, высказанная в полемике с (анти)эстетикой младшего поколения западнической критики, проясняет его понимание процесса *отделки алмаза души*. Он должен выразить свою *поэму* в форме, позволяющей читателю *совершенно так же* понять *мысль* автора, как ее понимал автор в процессе создания произведения.

Другое дело, что *писать хорошо* сложно. Сам Достоевский не раз жаловался на обстоятельства, в разных произведениях мешавшие ему *в лицах и образах романа* в совершенстве выразить художественную идею. Наряду с этим сам факт, что Достоевский практически всю творческую жизнь в большинстве своих произведений возвращался к одному и тому же комплексу центральных тем, свидетельствует о том, что во всех предыдущих произведениях не совсем удалось воплотить *поэму*, или она в каких-то аспектах изменилась. Но так же как читателю необходимо верить, что в читаемом произведении отражен субъект автора, так и для автора любая попытка творить связана с верой, что в процессе создания текста оформившаяся сложно выраженная картина мира объективно воплощает *алмаз души* и что трансгredientное по отношению к собственной субъектности, воплотившееся в художественном произведении, доступно читателю.

Для Достоевского и его героев художественный текст и его аналоги в виде сновидений и видений не являются гармоничным, эстетически безупречным словесным изображением абстрактной идеи, которую можно выразить и простыми словами. Скорее это единственная возможность совместить становящуюся, процессуальную природу субъектности и то высшее, ей трансгredientное и способное ее полностью осмыслить. Именно поэтому его произведения уже полтора столетия находят своих читателей, в том числе и таких, которые вряд ли могут понять весь комплекс образов, отсылающий к православной традиции, и заняться *субъект-субъектным* чтением, тем самым приближаясь к настоящему Достоевскому.

Ну, и... или еще раз об ИИ

Для интересующей нас проблемы – т.е. прочтения Достоевского как комментария генеративного искусственного интеллекта – его философия и теология менее значимы, чем художественный способ их выражения. Он до сих пор интригует читателей, находящих в его произведениях художественное изображение собственного ощущения процессуальной субъектности и жажды ее трансгredientного завершения. Именно поэтому Достоевский является автором, наиболее наглядно проявляющим бессмысленность (псевдо)художественных текстов в любом стиле, жанре и на любую тему. Передавая всю сложность своего отношения к миру, истинный художник старается в словесном тексте использовать все ему – и предполагаемому читателю – доступные языки и культурные коды, создавая неповторимое, уникальное целое данного текста, устанавливающее новые связи между самыми разными уровнями использованных элементов и произведением в целом. Потенциальное содержание такого произведения нельзя выразить ни в одной другой знаковой форме, а сама природа такого текста объединяет процессуальность становящейся субъектности и тотальность завершенного заданного целого.

Для автора процессуальность заключается в поисках оптимальной *отделки* пока не выраженного ощущения глубинного смысла, в использовании элементов разных известных языков в еще невиданных соотношениях, пока в созданном им целом не начинает мерцать отделанный *алмаз* и не возникает ощущение, что произведение написано. Даже если при повторном прочтении оказывается, что вышло не совсем *хорошо*, и автор предпринимает попытку правки или создания нового произведения, художественный текст для автора ценен тем, что именно в этой форме ему кажется возможным выразить ощущаемую и пока не высказанную цельную и всеобъемлющую картину мира, объединяющую его хаотичную переходную внешность и трансцендентную глубинную суть.

С точки зрения читателя произведение – это готовое целое, с которым он знакомится в процессе чтения, устанавливая соотношения и закономерности между отдельными элементами. При этом читатель постоянно движется между двумя полюсами – ощущением, что он все правильно прочитал и понял, и недоумением, возникающим в связи со все новыми неожиданными связями, подвергающими его актуальную интерпретацию сомнению и возвращающими его к переосмыслению целого с целью правильно понять содержание, передаваемое ему автором. Пока текст вызывает это двойное ощущение, идет многоуровневый и разнонаправленный процесс чтения, в котором – как и для автора в процессе его создания –



именно форма сложного многоуровневого художественного текста обещает читателю открыть *алмаз*, найденный автором.

Можно, конечно, спорить о том, что такое *интеллект*, но по отношению к художественным произведениям это не только способность создать нечто принципиально новое и до сих пор не существующее в определенном жанре или жанрах. Если взять критерии так называемого теста Лавлейс 2.0,<sup>24</sup> то современные БЯМ уже создают “художественные” тексты по заданным параметрам, соответствующие критериям данного жанра или жанров и кажущиеся среднестатистическому читателю оригинальными текстами в этих жанрах, но значит ли это, что мы имеем дело с творческим искусственным интеллектом? Все творческое наследие Достоевского указывает на то, что оригинальный словесный художественный текст не является реализацией каких-либо – даже самых сложных и в своей сложности человеческому разуму недоступных – алгоритмов и правил, существующих до возникновения самого произведения. Он возникает в результате сложного взаимодействия становящейся субъектности автора и знакового пространства, которое он разделяет с другими, и поэтому текст ценен именно как пространство встречи становящихся субъектностей автора и читателя, предлагающее обоим участникам этой встречи потенциальную возможность выхода за предел собственной становящейся субъектности. Сам механизм создания текстов генеративного искусственного интеллекта исключает это измерение текста. БЯМ может генерировать тексты, похожие на огромное количество других текстов, но это всегда статистический мираж текста, за которым нет ни субъекта автора, ни – что в случае произведений Достоевского особенно ценно – становящейся авторской субъектности, пытающейся выйти за свои пределы. Создавать и читать такие тексты, конечно, можно, но – если цель нашего взаимодействия с текстом заключается в целях поисков ответов на какие то истинно волнующие нас вопросы – совершенно бессмысленно.

24 Mark O. RIEDL, “The Lovelace 2.0 Test of Artificial Creativity and Intelligence”, *Arxiv.org*, 2014, <https://doi.org/10.48550/arXiv.1410.6142>



**TRANSLATIONS**



**ПЕРЕВОДЫ**



**Три статьи Лауры Сальмон  
о Достоевском. Вводное слово**

Представляя читателю цикл итальянских статей профессора Лауры Сальмон, посвященных ключевым вопросам поэтики Ф. М. Достоевского,<sup>1</sup> необходимо особо отметить уникальный характер и методологию перевода на русский язык данных работ. Перевод был осуществлен в режиме тесного научного диалога с автором. Плодотворное соучастие Лауры Сальмон (слависта и переводоведа) в процессе русскоязычной редакции позволило не только ювелирно выверить языковые и стилистические нюансы, но и внести в публикуемые тексты ряд формулировок и уточнений, направленных на их актуализацию и оптимальную интеграцию в контекст российской и зарубежной достоевистики. Таким образом, русская версия статей является результатом соавторской редакции.

Отдельной методологической задачей стал перевод цитатного аппарата. Все цитаты, имеющие соответствия в русскоязычных источниках (включая произведения самого Достоевского) в уже опубликованных русских переводах, были скрупулезно сверены и приводятся по соответствующим русским академическим изданиям. В случаях цитирования иностранных источников, не переведенных на русский язык, приводится мой перевод (Д. Ф.).

Статья “Антиромантический бунт Достоевского-художника и тревожный субстрат *Белых ночей*” предлагает фундаментальную переоценку раннего творчества Достоевского на материале повести *Белые ночи* (1848), отделяя его художественный гений от традиционных идеологиче-

1 Перевод осуществлен по следующим изданиям: 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; 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; 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.

ских трактовок, базирующихся по большей части на публицистическом творчестве писателя. В статье убедительно аргументируется, что повесть, вопреки провокационному определению самого автора, не является сентиментальной историей, как она буквально толкуется крупными исследователями творчества Достоевского (Катто, Кэнноскэ и др.), а представляет собой антиромантический, почти пародийный жест писателя, направленный на обнажение искусственности романтической иллюзии. В более широком смысле разоблачается «романтическая ложь» (Рене Жирар),<sup>2</sup> посредством которой в сознании читателя «конструируется» сама вымышленная автором реальность. На основе подробного текстуального анализа Лаура Сальмон деконструирует образ «Мечтателя», показывая, что под нарочито явленной маской чувствительного романтика скрывается фигура с патологической, невротической структурой, которая предвосхищает антигероев будущих великих романов Достоевского. Статья подводит к мысли о том, что Достоевский не просто вскрывает силу воздействия идеологических канонов и шаблонов на наше сознание, но и обличает человеческие чувства в их двойственности в попытке соответствовать этим канонам. Писатель тонко вовлекает нас в это разоблачение: ведь внимательный читатель распознает мета-литературную игру, которая ставит его лицом к лицу с иллюзорностью своих собственных установок, которые автоматически задействуются при восприятии текста (мы, читатели, словно оказываемся в роли Настеньки, внимающей выдуманному рассказу «Мечтателя»). Таким образом, читатель, в полном соответствии с концепцией полифонии Бахтина, оказывается вовлечен в пространство вымысла – но и его возможного критического осмысления – наравне с героями повести.

В статье «О связности 'полифонических монологов' Достоевского: типология, безымянность и антономазия смешных подпольных мечтателей» ономастика и детальный анализ речи героев используется для решения фундаментальных проблем поэтики, что позволяет интерпретировать внутренний мир героя не только через психологию, но и через язык – в случае Достоевского изысканно и точно подобранный. Главный вклад статьи состоит в доказательстве того, что у Достоевского словесная форма (речевые стратегии и стилемы) является ключом к содержанию. Безымянность интерпретируется как поэтологический выбор, переводящий персонаж из индивидуального портрета в социально-психологический тип

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

(стереотип), отражающий его экзистенциальную неопределенность. Опираясь на фундаментальные исследования Михаила Бахтина,<sup>3</sup> Альфреда Бема,<sup>4</sup> Рене Жирара,<sup>5</sup> автор аргументирует, что монолог у Достоевского по своей природе полифоничен, а его фрагментарность – намеренный художественный прием, выявляющий непоследовательность самого человеческого сознания и, как подсказывает нам Сальмон, парадоксальную, “флуктуирующую” природу бытия героя. Так, становится очевидным, что самый хаотичный “подпольный” текст у Достоевского – это высокоструктурированное художественное целое, способное обнажить силу идеологических канонов, навязываемых извне и играющих подчас определяющую роль в структурировании человеческой идентичности.

В работе “Значение ‘неназванного имени’ пленника в рассказе о Великом инквизиторе Достоевского” автор показывает, что, в силу парадоксальности и диалогичности, полифоничности, *Легенда* сопротивляется наивно-упрощенной интерпретации “возможного Христа” как *Христа вообще*, открывая простор для парадоксального сосуществования противоположных толкований – от “антихристианского” и почти “атеистического” (Василий Розанов)<sup>6</sup> до глубоко религиозного (Сергей Булгаков,<sup>7</sup> Николай Бердяев,<sup>8</sup> Лев Шестов<sup>9</sup> и др.; Джорджо Агамбен, посвятивший ряд исследований христианской доктрине в политическом аспекте, не без доли провокационности называет Достоевского «вероятно, самым великим теологом XIX века»,<sup>10</sup> одновременно подчеркивая эффект двойственности и даже «полицентричности», свойственный поэтике писателя). Отсутствие собственного имени у персонажа, которого по умолчанию принято считать и называть Христом, в комплексе с прочими текстовыми деталями обнаруживается в своей намеренной структурной повествовательной амбивалентности. Вновь автором статьи убедительно демонстрируется необходимость разграничения между Достоевским-художником и Досто-

3 См. Михаил БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Изд-ство «Э», 2017 [1-е изд. 1963]).

4 См. Альфред БЕМ, *Достоевский* (Ann Arbor: Ardis, 1983).

5 См. ЖИРАР.

6 См. Василий РОЗАНОВ, *Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского* (Москва: Республика, 1996 [1-е изд. 1894]), с. 155.

7 См. Сергей БУЛГАКОВ, “Русская трагедия”, *Русская Мысль*, 1914, кн. IV, с. 1-26.

8 См. Николай БЕРДЯЕВ, *Мирозерцание Достоевского* (Praha: YMCA-PRESS, 1923).

9 См. Лев ШЕСТОВ, *Достоевский и Ницше. Философия трагедии* (Москва: Академический проект, 2020 [1-е изд. 1903]).

10 Giorgio AGAMBEN, “L'icona e la morte”, in Giorgio AGAMBEN, *Studiolo* (Torino: Einaudi, 2019), pp. 41-49: 45, 47.

евским-публицистом: «Разумеется, еще до написания Великого инквизитора Достоевский наметил проект, согласующийся с его рационально выстроенной религиозной, политической и идеологической концепцией [...], однако окончательный художественный текст, который родился вследствие воплощения этого проекта, не отражает, а *превосходит* его».<sup>11</sup>

Необходимо подчеркнуть исключительную значимость представленных работ, которые, благодаря глубокому анализу словесно-стилистической структуры и поэтики Достоевского-художника, являются ценным вкладом в современное литературоведение. Все три статьи составляют единый комплекс взаимодополняющих и обогащающих друг друга положений, создавая многомерную модель интерпретации “парадоксального” Достоевского.<sup>12</sup> Неизменно опираясь на художественное *слово*, эти работы позволяют выявить и изучить текстовые механизмы, порождающие возможность множественных прочтений. Это в свою очередь открывает пространство для научной дискуссии.

11 Цитирую по публикуемой статье (курсив в тексте).

12 См. Дарья Фарафонова, Лаура Сальмон, Стефано Алоэ (под ред.), *Ф. М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж* (Firenze: Firenze University Press, 2023).



## **Антиромантический бунт Достоевского-художника и тревожный субстрат Белых ночей<sup>1</sup>**

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

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

Пожалуй, больше, чем любой другой великий романист, Федор Михайлович Достоевский был и остается объектом идейных 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’ersione 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.<sup>3</sup> Творческий талант всегда воспринимался как вспомогательный реквизит, так или иначе нацеленный 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»;<sup>4</sup> 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».<sup>5</sup>

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<sup>o</sup> ed. 1976]), p. 247.

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

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

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).

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.<sup>7</sup> 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»:<sup>8</sup>

Истинный художник, когда творит, почти всегда 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... [...] Я не знаю писателя, у которого было бы столько противо-

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 блески 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.<sup>9</sup>

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 истинного, 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*.<sup>10</sup> Однако любому, кто применяет методы литературного анализа, очевид-

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

10 На этих страницах, опубликованных в 1847 году в журнале *Санкт-Петербургские ведомости* за подписью «Ф.Д.», используя привычные для него литературные стилизмы, 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».<sup>11</sup> 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».<sup>12</sup> Франк, самый известный биограф Достоевского, определяет здесь русского писателя как «сложного, загадочного гения в противоречии с самим собой».<sup>13</sup> 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 являют собой отрицание любой интенции теоретизирования или рассуждения в форме трактата. Даже если сюжеты и персонажи задумывались автором с определенным сознательным идеологическим посылом (о чем свидетельствуют заметки и наброски замысла), они затем развивались в направлении не только автономном, но и «мятежном». Прочтение прозы Достоевского согласно параметрам телеологической 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 внутриспихический 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 двойственно, 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 отмечая чужое мнение, но и отрицая саму роль диалога, на котором, напротив, основывалось его искусство. С особым пафосом и сарказмом (стилемами, лишь внешне схожими с пронизательным 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. *ПСС* 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.<sup>14</sup>

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,<sup>15</sup> 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 Незванова*, которые полностью соответствовали его повествовательной поэтике, глубоко противоречащей любым сентиментальным схемам.

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

научного издания;<sup>16</sup> еще менее удачно определение повести как «полного высокой лирики»<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> 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»<sup>19</sup> 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».<sup>20</sup>

Романтическое восприятие *Белых ночей* держится преимущественно на названии, а не основывается на тексте, и обусловлено стереотипами о романтизме и “любви”, то есть о том неопределимом 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 шедевр было уделено очень мало внимания в большинстве тем не менее обширных и подробных “классических” монографий о Достоевском.<sup>21</sup> Действительно, если чтение подкрепляет исходные предубежде-

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

17 Накамура Кэнноске, *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 произведениям 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 западным 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.<sup>22</sup> 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»,<sup>23</sup> 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».<sup>24</sup>

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,<sup>25</sup> полифония противопоставляется господству «монологического» видения, которое по преимуществу характеризовало творчество исторического “соперника” и современника Достоевского, Льва Толстого.<sup>26</sup> 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».<sup>27</sup> Стало быть, полифония – это искусство, позволяющее исследовать «подводный мир» бессознательного<sup>28</sup> посредством процесса идентификации, который позволяет автору принимать точки зрения всех персонажей. Этот метод «множественной эмпатии» усиливает собственно терапевтическую и автотерапевтическую функцию искусства Достоевского.<sup>29</sup>

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».<sup>30</sup> 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 Ср. 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.<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> «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»;<sup>33</sup> «почти все действие его романов можно свести к разговору, к нервному диалогу, к бредовому монологу», словно речь идет о «снах-произведениях».<sup>34</sup> В *Белых ночах* также вместо действия безраздельно властвуют слова, ожидания, предчувствия. На театральной сцене Достоевского немногие действия, вызывающие изменения, производят *cours 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» (ПСС 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»;<sup>35</sup> 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° 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 тридесютом 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 развязки – а значит, по определению, и романтического действия. Его неизбывное 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 облики, 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, свою дорогою особю. 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 являет 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,<sup>36</sup> а значит, по сути, лишенных *драматической структуры*.<sup>37</sup> 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”.<sup>38</sup> 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 «пришпиленная» 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 Настасья Филипповна 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 влюблен в незнакомку, скорее он одержим ею: он льстит ей («Две минуты, и вы сделали меня навсегда счастливым» – ПСС 2; 110), пытается контролировать ее, вызывать 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».<sup>39</sup> Напротив, он вынужден постепенно, с унижением и досадой, принять извращенное поведение девушки, которая, с одной стороны, насмехается над его «любовью», а с другой – подстрекает 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 героини 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 холодеет 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 Кэнноскэ, «с особой тайной сладостью» принести себя «в жертву»<sup>40</sup> 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-

<sup>40</sup> *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».<sup>41</sup> И эта же искажающая призма показывает, словно под увеличительным стеклом, те самые закоулки человеческой души, которые никто не хотел бы видеть.<sup>42</sup> 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 попадают ему на

<sup>41</sup> *Ibid.*, с. 66.

<sup>42</sup> *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 люблюсь на них, когда они веселы, и хандрю, когда они затуманятся. [...] 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».<sup>43</sup> Гиперинтерпретация 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 «добредовую» стадию, которой «неизменно сопутствует ощущение, что все происходящее имеет непосредственное отношение к субъекту», то есть неспособность отличить себя от остального мира.<sup>44</sup> К «почти бредово-

43 Wolfgang BLANKENBURG, *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche* (Roma, Raffaello Cortina, 2018 [1<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> ed. 1958]), pp. VII-XXXIX: XXXI, XXXV).

му» настроению<sup>45</sup> 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».<sup>46</sup>

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».<sup>47</sup>

Однако здесь возникает различие между реальной патологией и литературным творчеством: реальный меланхоличный пациент, который не умеет любить,<sup>48</sup> 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 удастся 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» (*ПСС* 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 Borinighieri, 2015 [1° 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».<sup>49</sup>

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.<sup>50</sup> Мечтатель, пользуясь отсутствием соперника и страданием Настеньки, мог бы заменить его, сам стать *жильцом* (Настенька даже говорит ему «переехать 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 заробела и струсилась. Все движения ее, все слова ее уже стали не так легки, игривы 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».<sup>51</sup> Только скрытый юмо-

49 ЖИРАР, с. 140.

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

51 Ср. 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 ж *что-то похожее на смех зашевелилось в душе моей* (ПСС 2; 128; курсив мой – Л. С.).

Именно творческий процесс осмеяния и самоосмеяния делает патологическое страдание структурно *смешным* – 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».<sup>52</sup>

<sup>52</sup> ЖИРАР, с. 341.



**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 CICCARI, 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 “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 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. 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.<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 KJETSA, *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 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».<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-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».<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, сакрализированных современным миром. Смешной человек – антономазия неудачника, который от искусственной реальности парадоксальным образом убегает в искусство фантазии.



## **Значение “неназванного имени” пленника в рассказе о Великом Инквизиторе Достоевского<sup>1</sup>**

Любой окольный, причудливый и извилистый путь  
состоит из определённого числа прямых,  
не причудливых и не извилистых отрезков.  
(Дуглас Р. Хофштадтер)

### *1. Парадокс, двусмысленность и раздвоение в Великом инквизиторе*

“Великий инквизитор” (далее *ВИ*) представляет собой одноименную пятую главу второй части пятой книги (с красноречивым названием “Pro и contra”) последнего романа Достоевского, *Братья Карамазовы*. Это рассказ в пару десятков страниц, который, по единодушному признанию критиков и комментаторов, являет собой непревзойдённый шедевр. Этот небольшой “текст в тексте” привлекал внимание не только славистов и филологов, но и философов, теологов, историков и психоаналитиков разных эпох и культур. Согласно Николаю Бердяеву, он есть «вершина творчества Достоевского»;<sup>2</sup> для Зигмунда Фрейда это «одно из высочайших достижений мировой литературы»;<sup>3</sup> для Константина Мочульского – «величайшее создание Достоевского»;<sup>4</sup> Витторио Страда называет его «вершиной творчества Достоевского в рамках гениального романа»;<sup>5</sup> Джозеф Франк отмечает, что *ВИ* «достигает вы-

1 Первоначальная версия: 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.

2 Николай А. БЕРДЯЕВ, *Мирозерцание Достоевского* (Praha: YMCA-Press, 1923), с. 195.

3 Зигмунд ФРЕЙД, “Достоевский и отцеубийство”, in Зигмунд ФРЕЙД, *Художник и фантазирование*, пер. с нем., под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова (Москва: Республика, 1995), с. 285-294: 285.

4 Константин В. МОЧУЛЬСКИЙ, *Достоевский. Жизнь и творчество* (Paris: YMCA-Press, 1980), с. 508.

5 Vittorio STRADA, “Su alcune letture problematiche del poema del Grande Inquisitore”, in Stefano ALOE (a cura di), *Su Fedor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore* (Napoli: La Scuola di Pitagora, 2012), pp. 45-55: 54.

сот, которые мало кто покорял, и которые, несомненно, никогда не были превзойдены».<sup>6</sup>

Определить *ВИ* крайне трудно с любой точки зрения: речь идет о повествовании в рамках потенциального литературного произведения («поэмы», «выдуманной», но не написанной Иваном Карамазовым, одним из протагонистов романа). В рамках романного замысла Иван предстает как личность мятежная, загадочная и противоречивая, способная запускать – в соответствии с явным «гипертрофированным сознанием» – некоторые глубинные экзистенциальные конфликты, которые, с одной стороны, мучили Достоевского-человека, а с другой, страстно увлекали гениального художника, жившего в нем. Иван не является *alter ego* своего автора и не замышлялся как таковой: он представляет собой художественный медиум между множеством персонажей, озвучивающих сложнейший контрапункт, то есть полифонию Достоевского, которую Михаил Бахтин определял как «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний».<sup>7</sup>

В качестве создателя и рассказчика *ВИ* Иван определяет свое потенциальное произведение как ненаписанную «поэму», действие которой разворачивается в Севилье «в самое страшное время инквизиции, когда во славу божию в стране ежедневно горели костры» (*ПСС* 14; 226), – поэму, существующую лишь в его воображении:

– Ты написал поэму?

– О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель. Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, – усмехнулся Иван – Рассказывать или нет?

– Я очень слушаю, – произнес Алеша.

– Поэма моя называется «Великий инквизитор» вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить (*ПСС* 14; 224).

Иван рассказывает Алеше сюжет поэмы – по сути, монолога – давая художественную жизнь замысловатой апории, в которой переплетает-

6 Joseph FRANK, *Dostoevsky. The Mantel of the Prophet. 1871-1881* (Princeton: Princeton University Press, 2002), p. 600. Все русские переводы с иноязычных изданий – работа Дарьи Фарафоновой.

7 Михаил М. БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Изд. «Э», 2017), с. 223; курсив в тексте.

ся богословие, социально-политическая и экзистенциальная проблематика. Основной парадокс *ВИ* состоит в том, что повествование внешне будто бы принимает форму диалога, но на деле является монологом великого инквизитора, обращённым к безмолвному и неподвижному со-протагонисту – «пленнику». Последний ни разу не называется Иванов по имени, но упоминается в трех следующих формах:

- 1) нарицательным именем «пленник»,
- 2) нарицательным именем «узник»,
- 3) личными местоимениями *ты/он*.

Значимость факта, что оба героя столь ключевого по смыслу эпизода лишены собственных имен (и что, в частности, личность пленника остается неопределенной), подчеркивается тем, насколько он необычен, а значит, не случаен, в творчестве Достоевского. Собственные имена в произведениях Достоевского не раз становились предметом исследования; они явно несут в себе символическое значение, часто являются "говорящими" и выполняют конкретные мифопоэтические функции.<sup>8</sup> В частности, Моисей Альтман в самой известной монографии по ономастике Достоевского показал, что в творчестве великого русского художника собственные имена соотносятся, с одной стороны, с литературным прототипом, а с другой – с человеческим типом, который каждый персонаж призван воплотить.<sup>9</sup> В сходном ключе, но в менее известном труде, Чарльз Пассаж отмечает, что Достоевский редко допускал, чтобы персонаж оставался безымянным, и по крайней мере прибегал к инициалам.<sup>10</sup>

Тот факт, что столь символический персонаж как пленник остается неназванным, тем самым создавая эффект "зависания" и двусмысленно-

8 Ефим КУРГАНОВ, *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»*. Опыт прочтения (Санкт-Петербург: Изд. журнала «Звезда», 2001), с. 18-19.

9 Моисей С. АЛЬТМАН, *Достоевский. По векам имен* (Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1975), с. 7-8.

10 Charles E. PASSAGE, *Character Names in Dostoevsky's Fiction* (Ann Arbor: Ardis, 1982), p. 13. По поводу начальных букв топографических наименований Дуглас Р. Хофштадтер приводит интересное соображение насчет «С. переулка» в *Преступлении и наказании*, под которым подразумевается Столярный переулок: «Вероятно, Достоевский намеревался создать свой рассказ в реалистическом ключе – но не настолько реалистическом, чтобы читатель принял за чистую монету указание адресов, по которым было совершено преступление и произошли иные события, предполагающиеся сюжетом» – Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (New York: Basic Books, Inc, 1999 [1st ed. 1979], p. 379.

сти, тем более примечателен, если учитывать, что Достоевский – посредством Ивана – действительно хотел изобразить Иисуса Христа (тогда почему же он оставил его “безымянным”?). Тем не менее, бесчисленные критики и комментаторы *ВИ* не замечают, что этот знаковый персонаж остается “безымянным”, и систематически отождествляют «пленника» с *Иисусом*, *Христом* или *Иисусом Христом*. По видимости, в этом отношении нет исключений, несмотря на большое разнообразие подходов, предложенных исследователями, критиками, писателями и философами за последний век с небольшим. Например, известный славист Санте Грачотти в относительно недавнем своем труде утверждает:

Христос не является непосредственным персонажем ни одного романа Достоевского – за исключением рассказа, представленного в форме *Легенды о Великом инквизиторе* одним из персонажей, Иваном Карамазовым; он появляется как действующее лицо в крайне эрудированном, но эмоционально насыщенном литературном цитировании. На самом деле, Христос в творчестве Достоевского – это вездесущий виртуальный персонаж, неизменный критерий сравнения и неизменный же источник вызова.<sup>11</sup>

Это утверждение можно оспорить по существу. Если верно, что Достоевский был страстно увлечен фигурой Христа, и если согласиться с идеей, что его “внутренний Христос” действовал как “виртуальный персонаж”, то евангельский Христос не становится у Достоевского “непосредственным”, явным персонажем – тем более в *ВИ*. Великий инквизитор говорит со своим пленником *как если бы тот был Иисусом*, излагая ему свое понимание человеческой природы и “раздвоенной” этики, которая из этого понимания вытекает; притом совершенно не очевидно, что безмолвный персонаж, который ему внимает, действительно является Иисусом Христом. Инквизитор открыто выражает свое сомнение, и это сомнение сохраняется на протяжении всего повествования.<sup>12</sup> В соответствии с типичной для Достоевского техникой “зависания”, пленник не даёт ответа на вопросы старого инквизитора:

11 Sante GRACIOTTI, “Cristo e i suoi ‘doppi’ in Dostoevskij”, in Stefano ALOE (a cura di), *Su Fedor Dostoevskij...*, pp. 57-72: 58.

12 Стоит отметить, что евангельский Иисус, представший перед первосвященником Каиафой (Мф. 26:63-64 и Мк. 14:60-62), сначала молчит, но затем не просто заговаривает, а утверждает (вызывая гнев синедриона) свою близость к Богу. Безымянный герой Достоевского вызывает гнев верховного инквизитора, потому что молчит, потому что не открывается.

Это ты? ты? – Но, не получая ответа, быстро прибавляет: – Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать? Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. Зачем же ты пришел нам мешать? Ибо ты пришел нам мешать и сам это знаешь. Но знаешь ли, что будет завтра? Я не знаю, кто ты, и знать не хочу: ты ли это или только подобие его, но завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злейшего из еретиков (ПСС 14; 227).<sup>13</sup>

*ВИ* отражает глубинно фантазийное видение Ивана Карамазова без какой-либо претензии на историческое соответствие реальным персонажам, фактам, положениям религиозных трактатов. Как будет аргументировано далее, своего рода теодицея, которая вырисовывается из речи старого инквизитора, внутренне двойственна, непоследовательна и неразрешима. Нелепая и фантастическая основа *ВИ* не только заявлена в начале повествования – она подчеркивается обоими братьями в ходе рассказа Ивана:

– Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? – улыбнулся все время молча слушавший Алеша, – прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?  
– Прими хоть последнее, – рассмеялся Иван, – если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического – хочешь *qui pro quo*, то пусть так и будет. Оно правда, – рассмеялся он опять, – старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. Пленник же мог поразить его своею наружностью. Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика пред смертью, да еще разгоряченного вчерашним автодафе во сто сожженных еретиков. Но не все ли равно нам с тобою, что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия? Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал (ПСС 14; 228).

Итак, *ВИ*, согласно суждению Ивана, представляет собой “излияние” старого инквизитора. Фигуру безымянного и молчаливого пленника – который может также оказаться “подобием” Христа, или же самозванцем – было бы более уместно определять как “возможно-Иисуса”.

13 Техника “зависания” почти навязчиво используется в *Идиоте*: она состоит в многократной постановке вопросов экзистенциального характера, на которые главный герой отвечает молчанием (см. Laura SALMON, “Dostoevskij e *L'idiota*: I principi del paradosso”, in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *L'idiota* [Milano: Rizzoli, 2013], pp. 677-766).

Разумеется, еще до написания *ВИ* Достоевский наметил проект, согласующийся с его рационально выстроенной религиозной, политической и идеологической концепцией (резко антисоциалистической, антикатолической и православной), однако окончательный художественный текст, который родился вследствие воплощения этого проекта, не отражает, а *превосходит* его. Помимо несоответствия между сознательным замыслом и художественным результатом, последующая критическая интерпретация *ВИ* самим писателем, согласуясь с исходным проектом, оказывается в противоречии с утверждённым автором художественным текстом.<sup>14</sup> В рукописях, предшествующих публикации романа, образ того, кто впоследствии в окончательной версии стал пленником, прямо именуется «*Christos*», то есть Христом (*ПСС* 15; 230). Более того, в упомянутом письме к Любимову Достоевский описывал инквизитора как символа «социалистов-иезуитов», которые стремились уничтожить человеческую совесть, превратив человечество в стадо животных, тогда как вера в Христа, по его мнению, была «единственным убежищем Русской Земли ото всех ее зол» (*ПСС* 30<sub>1</sub>; 68). Еще более откровенно суждение, публично высказанное писателем во вступительном слове перед студентами Санкт-Петербургского университета на литературном утре (состоявшемся 30-го декабря 1879 года) перед чтением *ВИ*:

Один страдающий неверием атеист в одну из мучительных минут своих сочиняет дикую, фантастическую поэму, в которой выводит Христа в разговоре с одним из католических первосвященников – Великим инквизитором. Страдание сочинителя поэмы происходит именно оттого, что он в изображении своего первосвященника с мировоззрением католическим, столь удалившимся от древнего апостольского православия, видит воистину настоящего служителя Христова. Между тем его Великий инквизитор есть, в сущности, сам атеист. Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом *социальной* любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему. Изложено в виде разговора двух братьев. Один

14 Окончательный текст *ВИ* был отправлен Достоевским в редакцию *Русского вестника* (где печатались *Карамазовы*) 9 июня 1879 года; по крайней мере, так следует из письма к Николаю Любимову от 11 июня 1879 года (см. *ПСС* 30<sub>1</sub>; 68).

брат, атеист, рассказывает сюжет своей поэмы другому (ПСС 15; 198).<sup>15</sup>

Данная интерпретация, соответствующая идеологии Достоевского-мыслителя и Достоевского-человека, не согласуется с литературным текстом *ВИ*, чья повествовательная стратегия, напротив, основывается – в радикально полифоническом ключе – на идеологической *неопределенности*, а именно на подвешивании авторского суждения относительно ряда ключевых противопоставлений: между Христом и его подобием (самозванцем), между свободой духа и свободой от голода, между словом и молчанием, между милосердием и гордыней.

Как будет подробнее сказано далее, в *ВИ* выстраивается отчётливая структура раздвоения, «искажённой зеркальности», которая объединяет двух протагонистов согласно структуре, типичной для литературного “двойника”. То, что тема раздвоения была центральной для Достоевского-художника (в том числе сознательно), является фактом, который он сам разъяснил в *Дневнике писателя* 1877 года;<sup>16</sup> но это можно проследить в каждом его литературном произведении, и более чем где-либо – в *ВИ*. Если мы соблюдаем функциональную конвенцию художественного вымысла, то из амбивалентного построения образа пленника и парадоксальной структуры “монолог между двумя” отчетливо вырисовывается типичная модель “диалога в зеркале”.

Тайна безымянного пленника предстает, таким образом, как важнейший поэтический “узел” *ВИ*. Весьма уместно наблюдение Витторио Страды<sup>17</sup> о том, что *ВИ* представляет собой «двойную загадку», поскольку автор вложил в этот текст не только свою знаменитую антикатолическую идеологию, но прежде всего «собственную внутреннюю мучительную борьбу сомнения и веры», которая выходит далеко за рамки мнения мыслителя:

Великий инквизитор хочет “откорректировать” не весть Христа, а весть Христа из поэмы [...]. И Христос, и его отступник – Великий инквизитор

15 Цитируемый отрывок, дошедший до нас в авторской рукописи, хранится в Российской Государственной библиотеке, фонд 93.1.2.2 (см. ПСС 15; 49); ему предшествует заглавие «Вступительное слово...» (добавленное рукой второй жены писателя Анны Григорьевны Достоевской; *ibid.*).

16 По поводу повести *Двойник*, которая, по его мнению, ему «положительно не удалась», Достоевский все же признавал, что «идея ее была довольно светлая», добавляя, что серьезнее он «никогда ничего в литературе не проводил» (ПСС 26; 65).

17 STRADA, p. 46.

в поэме – являются двумя ложными образами одного и того же демонического видения мира, которые рождаются из отношения к миру их создателя, Ивана.<sup>18</sup>

## 2. Монологическая идеология и поэтика двойственности

*ВИ* посвящены на сегодняшний день бесчисленные публикации на разных языках, включая недавний сборник монографических статей на итальянском языке.<sup>19</sup> Некоторые авторы подчеркивают необходимость не обособлять *ВИ* от повествовательного контекста, в котором он возник и существует (а именно – в смысловом поле последнего романа Достоевского), тогда как другие следуют идее Василия Розанова, мыслителя, современника Достоевского и первого комментатора *Легенды о Великом Инквизиторе* – наименование, автором которого сам Розанов и является. Розанов рассматривал *ВИ* как «отдельное произведение»,<sup>20</sup> которое можно было бы выделить из романа, и считал его чрезвычайно важным для того, чтобы выявить «самые сокровенные мысли автора». <sup>21</sup> Оставляя в стороне вопрос о правомерности выделения одной главы из произведения, частью которого она является, мы сосредоточимся на “идеологическом” использовании *ВИ*, осуществленном критикой в ущерб эпистемологическому подходу, соотносимому с художественной природой текста. В самом деле, *ВИ* систематически толковался, анализировался и использовался как подлинный “манифест” философской, религиозной и идеологической позиции, приписываемой Достоевскому-человеку – в попытке обойти сугубо литературную интерпретацию того, что является его творением как художника.

Еще в 1923 году знаменитый русский философ Николай Бердяев утверждал, что с Достоевским «связаны и все формы нео-христианства»:<sup>22</sup>

18 *Ibid.*, p. 48. Данная работа Страды представляет собой краткий и в высшей степени исчерпывающий обзор различных прочтений *ВИ*.

19 Renata BADI, Enrica FABBRI (a cura di), *Il Grande Inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta* (Milano: Mimesis, 2013).

20 Василий В. РОЗАНОВ, *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского* (Москва: Республика, 1996), с. 13.

21 *Ibid.*

22 БЕРДЯЕВ, с. 220.



«Легенда о “Великом Инквизиторе”» – вершина творчества Достоевского, увенчание его идейной диалектики. В ней нужно искать положительное религиозное мирозерцание Достоевского.<sup>23</sup>

Это, хотя и авторитетное, утверждение не вполне правомерно с “объективной” точки зрения – то есть в отношении конкретных данных, поставляемых текстом *ВИ*. Как и ряд его предшественников, сам Бердяев, по сути, деконтекстуализирует цитаты, превращая их двусмысленное, воображаемое, почти химерическое обрамление (та фантазия, о которой говорят Иван и Алеша) в своего рода философско-религиозный трактат. В последующей мысли, траектория которой была во многом задана Бердяевым, возобладала попытка найти «целостного» Достоевского<sup>24</sup> и вывести напрямую из художественного текста «духовную» позицию и христианское мировоззрение Достоевского-человека, рассматривая философско-религиозный аспект как приоритетный по отношению к литературной критике («вид деятельности», – писал Бердяев, – «который я менее всего ценю»<sup>25</sup>). В исследованиях о *ВИ* действительно более или менее явно просматривается представление о том, что “духовная” (или религиозная) концепция Достоевского являет собой преодоление двусмысленности текста (на анализ которой и должна быть нацелена литературная критика), что подразумевает оттеснение *литературных приемов*<sup>26</sup> на второй план. Вследствие такого критического подхода *ВИ* до сих пор рассматривался и рассматривается многими исследователями как свидетельство некоего пророческого предназначения творчества Достоевского.<sup>27</sup> На деле же текст показывает обратное – а именно, что двусмысленность превосходит идеологическое и религиозное мировоззрение Достоевского-человека, вознося его искусство над идеологией.

Прежде всего уместно вновь подчеркнуть разделяемую большинством современных теорий литературы (структуралистских, герменев-

23 *Ibid.*, с. 195.

24 *Ibid.*, с. 12.

25 *Ibid.*, с. 5.

26 В наши дни весьма популярна концепция, предложенная русской ученой Татьяной Касаткиной, которая в утвердительном ключе применяет христоцентричное прочтение творчества Достоевского, накладывая на литературный текст собственный религиозный подход: см., напр., Татьяна А. КАСАТКИНА, *Священное в повседневном: Двуставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского* (Москва: ИМЛИ РАН, 2015), с. 114 и сл.

27 См., напр., Владимир К. КАНТОР, «Судить Божью тварь». *Пророческий пафос Достоевского: Очерки* (Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010).

тических, семиотических) мысль о том, что литературный текст следует главным образом рассматривать и истолковывать как таковой, полагая горизонт самого текста выше горизонта автора. При всех ограничениях подхода, сводившего литературный анализ лишь к формальной стороне текста и изолировавшего его от психо-коммуникативного процесса письма-чтения, русские формалисты небезосновательно настаивали на том, что, попросту говоря, литературный текст надлежит анализировать в соответствии с текстовыми приёмами, с его потенциальной способностью к запуску ассоциаций, с подтекстом и явными отсылками, которые можно вывести и аргументировать на основе самого текста в комплексе.

То обстоятельство, что художник является также публицистом и мыслителем, философом или идеологом, может быть важно и должно быть учтено, однако оно не должно упрощающим образом влиять на интерпретацию его художественного произведения. Способы и инструменты, посредством которых истолковывают трактат или публицистический текст, не совпадают со способами и инструментами, необходимыми (и достаточными) для оценки художественного текста. Интерпретация литературного произведения должна неразрывно соотноситься с его структурой, композицией и творческой потенциальностью, прежде всего – с языковыми и стилистическими решениями окончательного текста, утвержденного автором *среди множества потенциальных вариантов*. Как отмечал Мочульский,<sup>28</sup> не только «отвергнутые варианты представляются нам [...] менее художественными, чем окончательная редакция», но и выбранный в творческом процессе вариант «становится художественным потому, что он выбран»; следовательно, всякое изменение первоначального замысла автора является художественным выбором, превосходящим программные амбиции: именно «в этой свободе выбора» и кроется «тайна искусства» (*ibid.*). Очевидная апория между тем, что «говорит» текст *ВИ*, и тем, что Достоевский сознательно отмечал по данному поводу до написания и после публикации *Карамазовых*, по-видимому, обусловлена именно этим несоответствием между объектом, инструментарием и целями исследования.

Несомненно, многие страницы *Братьев Карамазовых* посвящены размышлению о христианстве, и это объясняет тенденцию критики интерпретировать *ВИ* в историко-религиозном ключе. В пятой главе, безусловно, затрагивается эτικο-религиозная тема, близкая Достоевско-

му-человеку, эссеисту и публицисту: в *ВИ* ощущается его “русская рана” из-за раздвоения, произведенного расколом в образе изначального Христа, Христа-Сына (сохраненного в самых подлинных течениях русской православной религиозности).<sup>29</sup> И все же, как замечает по поводу Достоевского Рене Жирар, эти важные наблюдения не позволяют «рассматривать религиозные размышления в “Братьях Карамазовых” как пропаганду, не имеющую никакого отношения к самому роману».<sup>30</sup> Тем не менее, большинство критиков, занимающихся “философией Достоевского” и стремящихся поддержать по существу монологическое истолкование художественного творчества русского романиста, бросают более или менее явную тень недоверия на теорию полифонии Михаила Бахтина.<sup>31</sup> Бахтин противопоставлял полифонию Достоевского идеологической монологии (или «омофонии») «авторской» литературы; персонажи Достоевского, говорил он, – это не «безгласные рабы», а «свободные люди, способные стать *рядом* со своим творцом, не соглашаться с ним и да-

29 Согласно распространенному в русском православном мире представлению, римский католицизм в конечном счете навязал образ Христа-царя, парадоксальным образом “дехристианизированного” светской властью, то есть лишённого своей первоначальной детской невинности (Христа-младенца, столь дорогого нашему автору). Раскол – центральный термин в творчестве Достоевского, который наделяет фамилией с тем же корнем главного героя романа *Преступление и наказание*, Раскольникова (которого, к слову, зовут Роман). Эта фамилия именно соотносится с идеей “распада”, “раскола”.

30 Рене ЖИРАР, *Ложь романтизма и правда романа*, пер. с франц. А. Зигмонта (Москва: Новое литературное обозрение, 2019), с. 348.

31 Так, напр., Жак Катто полагал, что у полифонии есть «свои пределы» (Jacques CATTEAU, *La création littéraire chez Dostoïevski* [Paris: Institut d'études slaves, 1978], p. 432); Жак Роллан (Jacques ROLLAND, *Dostoïevskij e la questione dell'Altro* [Milano: Jaka Book, 1990 – 1-е изд. 1983], p. 133) считал уместным говорить о «напряжении между полифонией и омофонией», понимаемом как «напряжение между трансцендентией и инаковостью»; (ROLLAND, p. 150) Грачотти полагает, что «великое бахтинское учение» следует «усваивать с большой умеренностью». (GRACIOTTI, p. 58) Философ Игорь Евлампиев и вовсе безоговорочно утверждает, что бахтинская концепция «в целом дает совершенно ложное представление о философских взглядах писателя» (Игорь И. ЕВЛАМПИЕВ, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского* [Санкт-Петербург: РХГА, 2012], с. 391) и это искажение, добавляет он (*ibid.*), усилилось благодаря большому успеху, который имела теория полифонии Достоевского – особенно на Западе. Однако, для того, чтобы опровергнуть бахтинскую теорию, недостаточно заявить о ее “абстрактности” или “ложности”: по меньшей мере следовало бы точно указать предполагаемые “просчеты” Бахтина, а затем, опираясь на тексты, в отношении которых отрицается полифония, представить убедительные контраргументы против основных тезисов наиболее влиятельного исследователя поэтики Достоевского.

же восставать на него».<sup>32</sup> Согласно знаменитому русскому теоретику, ни один персонаж Достоевского сам по себе не является носителем идеологии автора, которая, в свою очередь, не задевает художественную ткань текста: «*Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского*».<sup>33</sup>

Если обратиться к художественному тексту, становится очевидным, что автор *ВИ* не усваивает монологической идеологии – и тем более идеологии своего создателя. Однако, вслед за Владимиром Кантором,<sup>34</sup> Игорь Евлампиев, напротив, утверждает, что Иван Карамазов «является тем героем, через которого Достоевский прямо и явно выразил свои взгляды и свое понимание подлинной веры».<sup>35</sup>

В действительности, даже если принять во внимание мнение Достоевского как критика, картина не складывается. В упомянутом письме к Любимову Достоевский утверждал, что Иван разделяет позицию «великого инквизитора», позицию, которая, как мы видели, несовместима с сознательной идеологией Достоевского-критика и человека: «...мой социалист (Иван Карамазов) – человек искренний, который прямо признается, что согласен с взглядом «Великого Инквизитора» на человечество и что Христова вера (будто бы) вознесла человека гораздо выше, чем стоит он на самом деле» (*ПСС* 30; 68).

При внимательном прочтении романа мы видим, что в диалоге между Алешей и Иваном Карамазовыми не выражается никакой авторской позиции – авторитетной или авторитарной; напротив, в нем реализуется утонченная поэтика амбивалентности, которая, пожалуй, даже превосходит и расширяет понятие полифонии, явно отражая самую дорогую для Достоевского тему «двойника» – тему психического раздвоения. Сам Бердяев признавал, что *ВИ* – это «загадка», и что «остается не вполне ясным, [...] на чьей стороне сам автор»;<sup>36</sup> однако в тавтологическом духе философ утверждал: 1) что «легенда о свободе и *должна* быть обращена к свободе»; 2) что «свет возгорается во тьме»; 3) что «в душе бунтующего атеиста Ивана Карамазова слагается хвала Христу».<sup>37</sup> На деле же, если довериться самому тексту *ВИ* – и только ему – то: 1) свобо-

32 Бахтин, с. 223.

33 *Ibid.*; курсив в тексте.

34 Кантор, с. 137 сл.

35 Евлампиев, с. 553.

36 Бердяев, с. 195.

37 *Ibid.* (курсив мой – Л. С.).

да предстает в своем наиболее двусмысленном и неоднозначном аспекте, поскольку свобода от страха и голода подразумевает потерю свободы духовной (и наоборот); кроме того, духовная свобода недоступна человеку по самой его природе, за исключением ограниченного круга избранных;<sup>38</sup> 2) в *ВИ* (и в *Братьях Карамазовых* в целом, тем более в видении Ивана) мрачность человеческого удела с его беспощадными страданиями перевешивает “светлое” видение человеческой участи; 3) Иван вовсе не «атеист» в строгом смысле, он скорее мучительно одержим несоответствием между произвольным страданием невинных и милосердием, и благостью евангельского Бога (ср. *ПСС* 14; 220-223): он постоянно вызывает к Богу и Творцу, хотя его вера колеблется или кажется “отчаявшейся”.

Преодолевая манихейское искушение видеть в *ВИ* банальную оппозицию Добра и Зла, читатель сталкивается с поэтической стилизацией богословского парадокса, апории, согласно которой – если прибегнуть к словам самого Ивана Карамазова, отсылающим к некоторым узловым моментам *Идиота* – «красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (*ПСС* 14; 100).

С удивительной текстуальной последовательностью и связностью *ВИ* предстает художественным и сугубо литературным выражением парадокса, который, как отмечает Гари-Саул Морсон,<sup>39</sup> составляет квинт-эссенцию поэтики Достоевского, ее своеобразное «юмористическое клеймо».<sup>40</sup> Это горький юмор, построенный на амбивалентности и раздвоенности глубинной нравственной сущности человека. «Наши современ-

38 В целом любопытно, что в глазах великого инквизитора христианство предстает учением для немногих, вопреки евангельскому духу, согласно которому все человечество достойно «благой вести»: «И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станет с миллионами и с десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые [...]. Чем виновата слабая душа, что не может вместить столь страшных даров?» (*ПСС* 14; 231, 234).

39 Gary Saul MORSON, “Paradoxical Dostoevsky”, *The Slavic and East European Journal*, 43/3, 1999, pp. 471-494: 471.

40 См. Laura SALMON, “Парадоксальность как специфика художественного творчества Ф. М. Достоевского: приемы, стилимы, воздействие”, in Дарья ФАРАФОНОВА, Лаура САЛЬМОН, Стефано АЛОЭ (под ред.), *Ф. М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж. Сб. статей* (Firenze: FUP, 2023), с. 13-34, [https://doi.org/10.36253/979-12-215-0122-3\\_03](https://doi.org/10.36253/979-12-215-0122-3_03)

менники, – писал Жирар, – отказывают Достоевскому в его блестящем юморе: им невдомек, что он издевается над героем».<sup>41</sup> Как и все великие художники, Достоевский сублимировал (от лат. ‘sublimis’, ‘возвышенный’) в своем творчестве собственные печали и болезненные пределы собственной идеологии, преодолевая и то, и другое. В словах великого инквизитора звучит евангельская доброта – как в раздражающем молчании пленника звучит своего рода дерзкое высокомерие.

### 3. Эксплицитная интенция и творческая интенция

Случай безымянного пленника в *ВИ* показателен для анализа заметного расхождения между (почти единодушной) интерпретацией автора и критики, с одной стороны, и самим художественным текстом, который опровергает состоятельность такой интерпретации, с другой. Несомненно, Достоевский-идеолог видел в пленнике Иисуса Христа; однако тем самым он ставил собственные идеологические и программные интенции выше созданного им художественного текста. Здесь со всей очевидностью проступает апория между явными намерениями автора-идеолога и завершенным художественным текстом, который – таким, каков он есть – не подчиняется ни проекту, ни какой-либо “философской программе”. Иными словами, особый интерес представляет то, что Достоевский, руководствуясь столь четкими монологическими трактатными предпосылками, в итоге написал (и утвердил к публикации) *художественный текст* исключительной амбивалентности. Чем полнее мы осознаем, насколько четко был определен сознательный замысел автора представить Иисуса Христа в рамках завершенной идеологической концепции, тем большее удивление вызывает тот факт, что писатель оставил пленника безымянным и одновременно с этим заставил великого инквизитора сомневаться в его идентичности.

Впрочем, аксиоматическое принятие интерпретационной позиции Достоевского-идеолога, которая *сокращает* полифонический потенциал его собственного текста, не только подразумевает отрицание вполне обоснованной бахтинской теории. По сути, оно навязывает ложный принцип, согласно которому автор после завершения произведения может возвыситься до роли его привилегированного интерпретатора, став ориентиром для всей критики. Напротив, часто авторы являются самы-

41 ЖИРАР, с. 295.

ми тенденциозными интерпретаторами собственных произведений.<sup>42</sup> Обширные теоретические обоснования этому приводит Раймонд Гиббс (1999), который в подробной монографии проанализировал, как явные (сознательные) и неявные (бессознательные) намерения в творческом литературном процессе могут приходить во взаимное противоречие:

Всякое индивидуальное выражение или художественное событие на самом деле отражает иерархию намерений, где каждый уровень имеет свое, уникальное отношение к сознанию [...]. Понимание разнообразия бессознательного и сознательного опыта формирует наше восприятие чужого поведения и коммуникативных смыслов, сообщаемых другими.<sup>43</sup>

В частности, Гиббс показывает пределы того, что он называет «субъективным интенционализмом», который одерживает верх, когда критика ставит своей герменевтической задачей анализ так называемых «намерений автора»:<sup>44</sup>

То, что автор намеревается сообщить, может служить лишь трамплином для будущей, потенциально бесконечной интерпретации литературного произведения. [...] Однако наиболее интересные случаи, когда читатели извлекают смыслы, отличные от авторских, возникают именно тогда, когда у автора были особенно сложные, изощрённые коммуникативные намерения.<sup>45</sup>

Историческая реконструкция сознательных намерений автора, равно как и изучение предшествующих критических интерпретаций, является необходимой, но недостаточной задачей для исследователя литературных текстов. Она не может подменять собой слово текста и не должна служить постулатом, из которого аксиоматически выводится "смысл" произведения, особенно если текст сам по себе выявляет "поэтику амбивалентности", легко поддающуюся аргументации.

42 Показательным является удивительный случай Толстого и его *Крейцеровой сонаты* – см. Laura SALMON, "Intenzione esplicita e intenzione implicita: l'emblematico caso della *Sonata a Kreutzer* e della *Postfazione*", in Cinzia DE LOTTO e Adalgisa MINGATI (a cura di), *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion* (Padova: Unipress, 2006), pp. 349-362.

43 Raymond W. GIBBS, *Intentions in the experience of Meaning* (New York: Cambridge University Press, 1999), pp. 33; 39.

44 *Ibid.*, pp. 240, 245.

45 *Ibid.*, p. 245.

Достоевский был неутомимым мыслителем, идеологом и глубоким знатоком русского православия; не случайно, как полагает Евлампиев,<sup>46</sup> он занимает видное место не только среди русских, но и среди европейских философов. Действительно, есть все основания утверждать, что Достоевский-художник равновелик Достоевскому-публицисту, идеологу и философу. Однако существуют не менее веские доводы, опровергающие гипотезу о том, что художественное творчество Достоевского может или должно рассматриваться как рациональное или программное выражение идеологии Достоевского-человека. Это сведение творчества к идеологии было бы вопиющей несправедливостью по отношению к художнику, величие которого именно и заключается в том, что он поместил «двойственность», апорию и парадокс в центр человеческих отношений.<sup>47</sup> Разница между трактатом и искусством в этом именно и состоит: первый столь же действен, сколь более прямолинейны и отчетливы «пояснительные» намерения теоретика и отношения между языком и понятиями в его высказывании; второе же тем более действенно, чем в большей степени программные намерения автора претерпевают «генетические мутации», вскрывая противоречия, кроющиеся в сознании автора, или же наличие на подсознательном уровне намерений с противоположным знаком.

Через этот разрыв между идеологическим проектом автора-критика и конечным результатом творческого процесса, которому сам автор дал ход, становится ясным, что явное намерение – монологическое, продиктованное идеологией – как бы преодолевается намерением имплицитным (творческим). Иными словами, колоссальный взрывной потенциал искусства Достоевского пропорционален тому, насколько художник полифонического слова берёт верх над эссеистом-догматиком. Последний с программной осознанностью выстраивает сильное и ясное послание; художник же дает голос двусмысленности и парадоксу, оставляя читателя в подвешенном состоянии между идеями, которые, взаимоотрицая друг друга, тем не менее, вступают в диалог, обрисовывая сетку образов, едва уловимо искаженных.

Тот факт, что писатель решил обозначить обоих протагонистов *ВИ* именами нарицательными, не только не случаен, но, очевидно, является результатом сознательного выбора, чтобы прямо не называть пленника Иисусом Христом.<sup>48</sup> Так, даже в *Словаре персонажей произведений Ф. М.*

46 Евлампиев, с. 569-583.

47 См.: MORSON; Laura SALMON, "Dostoevskij e l'idiota: i principi del paradosso", in Fëdor DOSTOEVSKIJ, *L'idiota* (Milano: Rizzoli, 2013), pp. 677-757.

48 Следует отметить, что инквизитор не называет по имени даже дьявола, а указывает на



Достоевского Кэнноскэ Накамуры,<sup>49</sup> который реконструирует сюжеты и взаимосвязи через протагонистов произведений русского писателя, отсутствуют главные герои *ВИ* – протагонисты одних из самых знаменитых его страниц: словно сам текст говорит о том, что они, не имея имени, являются скорее “потенциальностями”, чем персонажами.

Решение не использовать имя собственное, с одной стороны, вынуждает персонажей романа (и должно заставлять читателей) задаваться вопросом об идентичности загадочного пленника. С другой стороны, это решение подчеркивает и усиливает парадокс, лежащий в основе образов двух протагонистов: они кажутся настолько далекими друг от друга, насколько на самом деле объединены своей структурной противоречивостью. Этот кажущийся непоследовательным выбор, по сути, вполне согласуется с идеей, которую навязчиво повторяют и сам Иван (автор *ВИ*), и его брат Алеша (его собеседник): эта «поэма» – «вещь нелепая» (*ПСС* 14; 224), «бред» (*ПСС* 14; 228), «нелепость» (*ПСС* 14; 237), «безбрежная фантазия» (*ibid.*). Эта художественная бессмыслица, однако, скрывает (в этом и состоит загадка) глубокую мудрость, а именно – принятие радикальной апории, таящейся в любой попытке свести справедливость и веру к манихейскому противостоянию. Здесь перед раздваивающим зеркалом оказываются не Добро и Зло, а две противопоставленные логики, которые, как в извращенной арифметике, сталкиваясь, порождают вихревую нелогичность.

Эта интерпретативная оптика делает художника Достоевского смелым гением современности, нисколько не умаляя при этом роли идеолога (монологичного и консервативного), каким, безусловно, был Достоевский-мыслитель. Мнение Андре Жида, будто Достоевский не философ, а романист,<sup>50</sup> можно принимать или оспаривать. В любом случае, независимо от того, насколько некоторые сочинения Достоевского соответствуют бердяевскому образу “русского философа”, амбивалентность *ВИ* рисует нам образ исследователя подполья, который открывает куда более тревожащую “истину”, нежели эсхатологически-катарсическую истину евангельской космогонии.

него местоимением «он» или, будто желая подчеркнуть парадоксальность рассказа, выражением-оксюмороном «страшный и премудрый дух» (*ПСС* 14; 232) или «могучий дух» (*ПСС* 14; 243).

49 Накамура Кэнноскэ, *Словарь персонажей произведений Достоевского* (Санкт-Петербург: Гиперион, 2011).

50 См. Андре Жид, *Достоевский* (Томск: Водолей, 1994), с. 41.

#### 4. Другие апории Великого Инквизитора

Тезис об амбивалентности фигуры «узника» и парадоксальной структуре *ВИ* подкрепляется множеством других противоречий, выводимых из самого текста.

Согласно великому инквизитору, на земле есть только три силы, способные завоевать и подчинить сознание слабых бунтовщиков ради их счастья: чудо, тайна и авторитет. «Ты отверг и то, и другое, и третье» (*ПСС* 14; 232). Следуя интерпретации манихейской оппозиции между демоническим великим инквизитором и пленником-Христом, чудо, тайна и авторитет принадлежат Злу, а не Иисусу. Старый инквизитор говорит пленнику:

О, ты знал, что подвиг твой сохранится в книгах, достигнет глубины времен и последних пределов земли, и понадеялся, что, следуя тебе, и человек останется с богом, не нуждаясь в чуде [...]. Может быть, ты именно хочешь услышать ее из уст моих, слушай же: мы не с тобой, а с *ним*, вот наша тайна! Мы давно уже не с тобою, а с *ним*, уже восемь веков (*ПСС* 14; 233-234).

Тем не менее, в *ВИ* именно пленник во время своего стремительного прохода в Севилье однозначно совершает чудеса в евангельском духе, и именно благодаря этим чудесам его узнают. «Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, – говорит Иван, – то есть почему именно узнают его» (*ПСС* 14; 226). Таким образом, согласно буквальной и идеологической трактовке, получается, что чудо одновременно отличает и Христа, и Зло. Это не согласуется ни с отождествлением пленника с Христом, ни с отождествлением Христа с Добром. Кроме того, пленник, кажется, обладает явным авторитетом, он в состоянии унижить и вывести из себя великого инквизитора: «возможно-Иисус» на самом деле надменен, он выставляет напоказ свое молчаливое превосходство, свое «психическое господство», даже не удостаивая старика своего «неодобрения» (*ПСС* 14; 229). Если бы пленник действительно воплощал собою того кроткого и по-детски чистого Иисуса, столь дорогого Достоевскому-человеку и противопоставленного образу авторитарного Христа-царя, искаженному католическим представлением, то невозможно объяснить тот факт, что великий инквизитор (в «поэме») использует в отношении пленника целых десять слов, содержащих рус-

ский корень *горд*-.<sup>51</sup> Что же касается «тайны», инквизитор даёт понять, что она является общей чертой для обоих:

Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных? Но если так, то тут тайна и нам не понять ее. А если тайна, то и мы вправе были проповедовать тайну и учить их, что не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они повиноваться должны слепо, даже мимо их совести. Так мы и сделали. Мы исправили подвиг твой и основали его на *чуде, тайне и авторитете* (ПСС 14; 234).

В отличие от “возможно-Иисуса”, который повсеместно творит чудеса, старик – персонаж трезвомыслящий, глубоко страдающий и по-своему великодушный, человеколюбивый и даже “по-христиански” готовый взять на себя страдания людей во имя спасения их от бремени собственной совести, неся крест куда более тяжкий, чем крест физический – крест обмана (ПСС 14; 231) и несчастья (ПСС 14; 236). Великий инквизитор настаивает на том, что именно он взял на себя и будет продолжать нести груз человеческой низости – низости всех людей, включая низость нищих духом. Этот инквизитор, чуждый материальным благам и лично-му тщеславию, абсолютно парадоксален – и притом еще более неправдоподобен, чем “возможно-Иисус”.

Венчает вышеупомянутые несоответствия появление рекурсивного топоса литературного “двойника” в эпилоге *ВИ*: двойственный поцелуй пленника, обращенный к старику. Заметим, что этот поцелуй горит «на сердце» (ПСС 14; 239) старика, а не «в его сердце»: предлог «на» выражает двусмысленность. Поцелуй пленника оставляет глубокое чувство тревоги, он заключает в себе всю извращенную силу «поцелуя Иуды», который двойник дарит бедному Голядкину, главному герою повести *Двойник* (ПСС 1; 430). Если великий инквизитор освобождает пленника (становясь парадоксальным образом носителем смиренного христианского прощения), то происходит это не потому, что он растрогался,

51 См. ПСС 14; 233 (три раза: ‘гордо’, ‘гордиться’, ‘гордость’), 234 (один раз: ‘гордостью’), 235 (один раз: ‘гордиться’), 236 (четыре раза: ‘гордиться’, ‘гордиться’, ‘гордиться’, ‘гордиться’), 237 (один раз: ‘гордых’). В переводах *Карамазовых* зачастую упускается это навязчивое повторение, которое, как всегда бывает в литературных текстах, несет в себе значимый потенциал смысла, так как оно указывает на связь между этимологией и семантикой. Следует отметить, что в русском языке корень *горд*- часто имеет негативную коннотацию и обозначает качество, которое обрекло Люцифера на то, чтобы стать Сатаной.

а потому, что он раздражен, он говорит: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!», и, добавляет Иван, «остается в прежней идее» (ПСС 14; 239).

В ходе творческого процесса фигура, которая изначально задумывалась в *ВИ* как Иисус Христос, окуталась субъективной амбивалентностью и чрезмерно расслоилась в средоточии апорий и оксюморонов. Но и сам верховный католический инквизитор являет собой средоточие причудливых противоречий: он настолько же враг “аристократического” Христа, который, как он полагает, стоит перед ним, насколько он – по-своему искренний – страдалец за человечество. Алеша в замешательстве:

Да и совсем не может быть такого фантастического лица, как твой инквизитор. Какие это грехи людей, взятые на себя? Какие это носители тайны, взявшие на себя какое-то проклятие для счастья людей? Когда они виданы? Мы знаем иезуитов, про них говорят дурно, но то ли они, что у тебя? Со-всем они не то, вовсе не то... (ПСС 14; 237).

Иван отвечает:

Но позволь, однако: неужели ты в самом деле думаешь, что все это католическое движение последних веков есть и в самом деле одно лишь желание власти для одних только грязных благ? (ПСС 14; 237).

Оба протагониста *Легенды* рождаются на стыке возможного и фантастического, между неверием и надеждой, они – страстная попытка облагородить все те “счета”, которые грубо не сходятся. Старик и его пленник, в котором он, быть может, видит Христа, суть символы поэтики парадокса, которая выражает глубинную сторону полифонии Достоевского, – поэтики, безусловно, скрытой, бессознательной, но способной нанести сокрушительный удар по нормам, навязанным идеологическим сознанием, а это и составляет животворящий импульс для искусства. Бердяев утверждал, что он не знает «более христианского писателя»,<sup>52</sup> чем Достоевский: в том, что касается публициста, он, возможно, прав, но Достоевский-художник – полифонический певец парадокса. Его произведения общезначимы не в том смысле, что являют собой «русское сло-

52 БЕРДЯЕВ, с. 217.

во о всечеловеческом»,<sup>53</sup> а в том, что они оставляют пространство для двойственности мысли, поступков, чувств всех его “созданий”, потому что они показывают мир не таким, какой он есть, или каким он должен быть, а таким, каким он мог бы быть. Но верно и то – а Бердяев заставляет об этом задуматься – что самый великий живописец человеческой парадоксальности не случайно вырос из русской культуры, которая, по крайней мере, в последние два столетия дала самую плодородную почву для восприятия, проживания и развития парадоксального мышления.

53 *Ibid.*, с. 12.



**BOOK REVIEWS**



**РЕЦЕНЗИИ**





**Тэцуо Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* (Дальний Восток, близкая Россия; вып. 7) (Белград: Граничар, 2025), 166 с.**

Проф. университета Хоккайдо Тэцуо Мотидзуки – специалист мирового значения по творчеству Ф. М. Достоевского и знаменитый представитель японского достоевсковедения. А упоминание японского достоевсковедения сразу же наводит мысль на одну из самых интересных и оригинальных традиций изучения творчества великого писателя, не тождественную ни русской, ни западным традициям, но по-своему включающую их все в свой кругозор. Японские русисты, по правилу, учитывают методы и темы всех этих школ, признают их достижения, пользуются ими на основе своих исследований, при том они сохраняют все особенности собственной культуры: непростое и оригинальное напряжение между открытостью внешнему миру и отстаиванием отечественной уникальности. От этого следует возможность найти у многих работ японских коллег новые перспективы анализа, открытие “третьего пути” в понимании известных фактов литературы. Такого драгоценного наследия является представителем проф. Мотидзуки, а появление собранных в одной книге его лучших работ о Достоевском должно обрадовать всю нашу научную общину.

Сборник написан полностью по-русски и разделен на восемь глав, семь из которых являются переработками статей, опубликованных по-русски или по-английски в течение двадцатилетия (с 1996 по 2017 г.). Восьмой главой фигурирует раньше неопубликованная работа, прозвучавшая в виде специального доклада на XVIII Симпозиуме МОД в Нагое в 2023 г. Открывает сборник краткое предисловие «От автора», в заключении помещены «Список впервые опубликованных версий» представленных работ и библиография, отражающая богатые и разнообразные научные ориентиры автора.

Три из указанных восьми глав посвящены аспектам романа *Братья Карамазовы* (5-ая, 6-ая и 7-ая), остальные касаются разных произведений Достоевского: *Идиот* (1-ая), *Вечный муж* (2-ая), *Подросток* (3-ья), *Кроткая* (4-ая); 8-ая и последняя глава вводит интересный эволюционный параллелизм между фигурами Акульки из *Записок из мертвого дома* и Настасьи Филипповны из *Идиота*.

С тематической точки зрения особый интерес представляют главы, по-разному относящиеся к вопросам интерпретации времени. Мотидзуки отмечает центральность понятия Времени в творчестве До-

стоевского и со строго логической последовательностью анализирует его проявления, как объективного (“механического”), так и субъективного характера. Внутреннее время героя не только в корне отличается от механического времени часов и календарей – оно существеннее, так как особенности субъективного восприятия, а в частности способность сознательного деления времени на мелкие синтагмы, наделенные автономным значением, приводят к парадоксу Зенона, т.е. к бесконечному дроблению времени, отождествлением которого в мире Достоевского являются князь Мышкин и смертники, им упомянутые в разные эпизоды романа *Идиот*. «Это роман о *конце*, т.е. история с отчетливым осознанием конца вообще и конца земной жизни Христа на Голгофе в частности» (с. 12). Японский ученый пробирается в вопросе о природе *конца* как философской проблемы в интерпретации Времени и Вечности: «очевидна проблема разрыва между смертью со стороны вечности и смертью со стороны жизни. Если смерть-конец является предпосылкой жизни, то как нам положительно оценить это ограниченное время и продолжать жить? Конец и вечность – антонимы или тесно связанные понятия»? (с. 13). И еще: «это пространство парадокса, где встречаются время ограниченное и время расширенное, открывается вечность внутри мгновения [...]». Без установления конца не состоялся бы парадокс Зенона, поскольку только признание конечного пункта делает возможной первую дихотомию (с. 14 и 16).

Тема времени – центральная также в виду ее тесной философской связи с вопросами о точке зрения и повествовании: нарратор может растягивать время, вечно удаляя его ожидаемый итог. Нужно «понять оригинальную стратегию повествования как манипуляцию со временем», пишет Мотидазуки (с. 5), и это не просто констатация того, что субъективное восприятие времени в любой наррации доминирует над механическим потоком, но и предупреждение о том, что нарратор может сознательно воспользоваться этим своим преимуществом, чтобы изменить в корне оценочные ориентиры читателя и его восприятие причинно-следственных связей повествования. Это видно не только по *Идиоту*, но и по повествовательным стратегиям повести *Кроткая*, где «рассказчику приходится начинать с конца (ее смерть) и возвращаться к началу (их встреча), [...] то есть рассказчик хочет откладывать концовку, с которой он начал [...]: то ли он на самом деле хочет разъяснить причины смерти жены, то ли он хочет дать выражение своей психике, которая отказывается от этого неизбежного результата» (с. 83-84). В *Кроткой* саморассказ одинокого мужа-повествователя таит в себе боль-

шой риск для читателя: точка зрения о прошедшем и об обоих персонажах едина и навязчива – ни точка зрения жены, ни какая-либо третья точка зрения в рассказе не только не присутствуют, но и не предполагаются. Читателю приходится почти бессознательно доверять субъективной и противоречивой речи отнюдь не нейтрального нарратора, без возможности проверки (что-то подобное происходило уже и в *Белых ночах*,<sup>1</sup> но это в общем черта всех мечтателей-повествователей Достоевского). А анализ Мотидзуки действует как своего рода разоблачение манипуляций повествователя такого разряда: «только благодаря планам и системам он может включить каждое нынешнее дело в свою историю реабилитации. [...] это (так же как его ретроспективный монолог) механизм создания замещающей реальности» (с. 79). Одновременно, литературовед не упускает из виду, что подобное сознание силы повествования – одно из главных творческих достижений Достоевского: не только его нарраторы, а сам писатель умеет пользоваться этим мощным и неоднозначным средством для создания повествовательной реальности и управления ей. По мнению Мотидзуки, центральность повествования не только для Достоевского, а в целом для русской литературы его эпохи, во многом связана с распространенным в ту пору ощущением исторической недоразвитости России: опираясь на первое *Философское письмо* П. Чаадаева и на его толкование Б. Гройса, он заключает, что «русская мысль нового времени началась с осознания отсутствия исторического контекста для России и, следовательно, своего рода пустоты прошлого, настоящего и будущего для русских. [...] С этой точки зрения русская литература в целом работала как механизм, заполняющий эту огромную пустоту словами и образами и утешающий сирот времени» (с. 88). В этом убедительном ракурсе, большинство произведений Достоевского можно воспринимать как «истории о подпольном мечтателе, чью главную проблему мы условно называем диссонансом с настоящим временем» (с. 68).

В главе, посвященной слишком малоизученной повести *Вечный муж*, в центре внимания тонкого исследователя стоит умение Достоевского понимать человеческие поступки не столько как логическое выражение определенной психологии, сколько как своего рода перформанс, чья логика не всегда открыта и ясна. «Творчеству Достоевского присуще сознание игрового характера человеческого самовыражения или, скорее,

1 Ср. об этом анализ Лауры Сальмон в статье о *Белых ночах*, помещенной в этом же выпуске журнала в разделе «Переводы».

театральной структуры самосознания человека», отмечает Мотидзуки (с. 40), а в повести *Вечный муж*, в частности, «логично характеризовать поведение героев как квазитеатральный перформанс по мотивам их прошлой жизни. [...] субъективная мотивация этой игры – стремление восстановить свою потерянную роль в жизни, свою идентичность, а ее объективный эффект – катарсис, т.е. душевная разрядка и нравственное освобождение. [...] Перед читателем – театр реабилитации для неудачных актеров, лишенных своих ролей» (с. 41-42).

Третья глава книги опирается на уже классическую монографию Деборы Мартинсен о стыде и лжи в творчестве Достоевского,<sup>2</sup> чтобы зафиксировать взгляд на “феноменологию стыда” в романе *Подросток*. Героя романа Аркадия Долгорукого одолевает чувство стыда, причинами которого являются наличие двух отцов и спутанный социальный статус в сочетании со внутренними противоречиями и подростковой психической нестабильностью. Весь роман, состоявший в попытках саморассказа и самовыражения героя, движется между этим чувством стыда и стремлением его преодолеть. Знаменитая “идея” Аркадия возникает именно из желания иметь прочную твердыню на фоне дестабилизирующего действия стыда: «переживание стыда всегда находится в состоянии текучести, процесса, и окончательное решение или оценочное суждение постоянно откладывается. Универсальным средством, которое компенсирует двусмысленность подобных психических переживаний и упрочивает представление о себе, является “идея” героя» (с. 60). Но идея, возникающая в таких условиях, не может не превратиться в фетиш (в «идею-чувство»), т.е. в своего рода отражение того же стыда: «идеи человека прочно связаны с муками фатальной потери, унижения, стыда и гнева. Поэтому любая идея в равной степени эмоциональна, личностна, незаменима, человечна и трагически хрупка, подобно тому как человеческая логика Иова была уязвима перед логикой Бога [...]. Такое прочное единство эмоции и идеи делает идеи героев Достоевского одновременно динамичными и замкнутыми. Идея-эмоция динамична, потому что она никогда не завершается и находится в диалогическом взаимодействии со своим субъектом. Идея-эмоция замкнута, потому что она личная и не может быть разделена или тем более раскритикована другими людьми» (с. 67).

Психологический механизм решения комплекса стыда через эту гибкую форму “идеи-эмоции” во многом похож на созданные мужем-по-

2 Deborah MARTINSEN, *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure* (Columbus: The Ohio State Univ. Publ., 2003).

вестователем в рассказе *Кроткая* “планы и системы”, призванные навязывать глубоко субъективную и самодостаточную версию событий и устранять подобное же чувство стыда. В силу таких наблюдений, Мотидзуки находит интерпретативную формулу, так же убедительно применяемую и к многим другим сюжетам и персонажам Достоевского.

Пятая и шестая главы книги вертятся вокруг общей тематики – семантической роли иезуитов и связанных с ними понятий “казуистики” и “иезуитизм” в романе *Братья Карамазовы*. Исследователь отмечает тесную связь казуистики как метода и манеры этического поведения не только с идеологическим миром многих персонажей романа, но и с повадками модных адвокатов эпохи писателя («идея о вседозволенности у Ивана и Смердякова уже давно была фактически осуществлена в мире юриспруденции», с. 96). Но казуистикой как методом, как бы неоднозначно негативно ни звучало это слово в лексиконе Достоевского, отчасти пользуются и сам писатель и такие близкие ему персонажи, как Алеша и Зосима. В отличие от Смердякова или от адвоката Фетюковича, они казуисты “поневоле”. «Ивана тоже можно считать казуистом. Он обладает софистской способностью обзирать явления под нужным ему углом и делать удобные для себя выводы» (с. 97) – заключает Мотидзуки. Особенно интересно, хотя не бесспорно, его понимание “казуистики” Зосимы: «Образ старца, который с абсолютным доверием к Божьей благодати и Его Слову активно старается присутствовать при пробуждении веры у каждого человека, – это, вероятно, был ответ Достоевского на иезуитские катехизисы» (с. 103). В этом контексте, автор уместно излагает краткую историю присутствия иезуитов в России и отмечает в их трактовке Достоевским сходство с образами “бесов”-нигилистов.

Подобным образом, в седьмой главе Мотидзуки излагает краткую но аккуратную историю литературного изображения старообрядцев до Достоевского и в его эпоху с целью определить главные культурные и идеологические шаблоны, к ним навязанные и так или иначе действующие в его же произведениях. «Идея веротерпимости», – считает исследователь, – «составляет скрытую тему “Братьев Карамазовых”» (с. 132), она во многом восходит к богатому дебат о соотношении официального православия и старообрядческих церквей, в котором значительную роль имел сильно интересующий Достоевского своим *Жизнеописанием* инок Парфений. Определенные идеи Парфения отражены в репликах Ивана и других персонажей романа, и в этом отношении исследователь уделяет особенное внимание высказываниям и поступкам Зосимы. В духе почвеннических идей, разработанных Достоевским

еще в 60-е годы, можно «охарактеризовать ряд основных направлений мышления Зосимы (связь, включение, веротерпимость, великодушные...) в свете идеи восстановления объединенной восточной церкви. Сама собой, она должна быть связана с почвеннической (или шеллингианской) идеей органического объединения раздвоенного идентитета человека и общества» (с. 145).

Последняя глава книги открывается трогательным посвящением памяти Деборы Мартинсен, так как тема возникает с одной из ее последних работ – о неспособности прощать Настасьи Филипповны.<sup>3</sup> «Трагедия непощения, т.е. неспособности простить обидчика», – пишет Мотидзуки, – «означает тупиковую ситуацию. Ведь тогда обиженный человек не может ни морально, ни ментально преодолеть травму, освободиться от негативных чувств и эмоций» (с. 146). Сложность в том, что «прощение требует радикального изменения перспективы» (с. 147). Тут уже заметили, что «сюжет прощения обидчика обиженной женщиной, не удавшийся в “Идиоте”, был уже предварительно осуществлен в иной форме в рассказе “Акульский муж”» (с. 149), и по этому исследовательскому руслу Мотидзуки проводит свою попытку разъяснения генетической и тематической связи между двумя героинями.

У Мотидзуки есть метод: он часто для начала опирается на одну или, чаще, несколько литературоведческих работ, предложивших определенные сильные интерпретации рассматриваемой темы; при их сопоставительном анализе, ему удастся углублять и расширять горизонт вопроса, выделять плюсы и минусы каждой интерпретации с целью просеять все ценное, в них содержащееся и привести дело к оригинальным выводам.

В данном случае, ученый сопоставляет интерпретации рассказа *Акульский муж* Р. Л. Джексона, Г. Розеншильда, Р. Миллер, Г. Кокса и, в первую очередь, он берет начало от недавно появившейся монографии Сесилии Дильфорт, предложившей оригинальное прочтение этого эпизода из *Записок из мертвого дома*.<sup>4</sup> Главная заслуга Дильфорт, по словам Мотидзуки, в том, что она «обращает внимание на функцию народной песни как носителя крестьянского слова и традиции [...]»; хотя Достоевский и не пересказал весь рассказ языком народной поэзии, все же в кульминационный момент, рассказывая об уличной встрече

3 Deborah MARTINSEN, “*The Idiot: A Tragedy of Unforgiveness*”, *Dostoevsky Studies*, vol. 23, 2020, pp. 29-56.

4 Cecilia DILWORTH, *Between Death and Resurrection: Dostoevsky's Note from the House of the Dead on the Eve of the Peasant Emancipation* (Stockholm: Stockholm University, 2022), pp. 78-118.

Фильки и Акульки, он переходит к балладной поэтике, включая и леку, и стиль, оттачивая репрезентацию своей идеи» (с. 153). Такой подход к сюжету рассказа позволяет по-новому смотреть на логику поведения персонажей. Очередной раз главным в творчестве Достоевского окажется вопрос о точке зрения, повествовательный эксперимент: отсутствует, на этот раз, ожидаемая дистанцированность между сознательной и логичной речью главного повествователя *Записок* с одной стороны, и наивным, помутненным взглядом крестьянина-каторжника, рассказавшего ему свою кровавую историю, с другой. Такой прием приближает творчество Достоевского к фольклорному пространству, где поведение героев и цепь причин-последствий получают иные, ритуализованные и коллективные обоснования. Это то, что не могло быть в петербургском пространстве *Идиота* и, в частности, для сильно индивидуализированных поступков и решений Настасьи Филипповны: «В ее словах и поступках ярко ощущается не только желание “прощения”, т.е. желание преодолеть свою прошлую травму и начать новую жизнь, но и требование справедливости. Она принуждена критически анализировать собственную историю жизни и, одновременно, стать режиссером своей драмы» (с. 158).

В заключение, чтобы еще раз подтвердить значение работ проф. Тэцуо Мотидзуки для современного достоевсковедения, хочется процитировать, среди прочих, эти его проникнутые глубоким философским сознанием размышления о том, что такое чтение, и что – интерпретация:

Наверно, чтение – это, так же как любовь ревнивая, бесконечный акт накопления огромного количества впечатлений и психических стимулов, большинство которых не осуществляется в жизни, а интерпретация литературного произведения – своего рода «театр как катарсис» для каждого читателя, помогающий ему освобождаться от такой нагрузки и смотреть на произведение (и на жизнь) под новым углом (с. 45).

Стефано Алоэ





**Lindsay CEBALLOS, *Reading Faithfully: Russian Modernist Criticism and the Making of Dostoevsky, 1881-1917* (Ithaca: Northern Illinois University Press, an imprint of Cornell University Press, 2025) (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies), 215 pp. ISBN 9781501782770**

Lindsay Ceballos's study explores the reception of Dostoevsky in late Imperial Russia, starting from the famous theory of the "two Dostoevskys" – the novelist and the thinker – which emerged in critical debates at the end of the 19th century. She reinterprets this distinction in light of the ideological and spiritual tensions on the eve of the 1917 Revolution, paying particular attention to several leading figures of the so-called Silver Age (Vasily Rozanov, Dmitry Merezhkovsky, Sergey Bulgakov, Vyacheslav Ivanov, Andrey Bely). These intellectuals challenged the dominant critical paradigms of the previous century, which emphasized autobiographical elements and the civic value of Dostoevsky's work, trying instead to highlight its religious and spiritual significance and free it from any suspicion of collusion with Tsarist ideology.

Ceballos proposes to interpret these interventions through the concept of *faithful reading*, a reworking of Eve Kosofsky Sedgwick's notion of "reparative reading" as opposed to "paranoid reading". While Sedgwick developed her approach in the context of gender and queer studies, Ceballos adapts it to explore Dostoevsky's religious dimension. This method implies an intimate and creative engagement between critic and text, aimed at uncovering the expressive and spiritual potential of the work while avoiding purely encyclopedic, biographical, or psychopathological frameworks. Faithful reading thus emerges as a form of "restorative criticism", resisting what Rita Felski, drawing on Paul Ricœur, calls the "hermeneutics of suspicion", and favoring an emotionally resonant response to the text. In this context, according to Ceballos, the Silver Age becomes a privileged lens through which it is possible to observe the tension between Dostoevsky's dual legacy and the evolution of his symbolic capital in late-imperial Russia. As Ceballos notes, Symbolists' faithful reading inevitably entailed a reconfiguration of the authorial figure, negotiating his politics and ideology. What emerged was a "compilation", removed from historical reality yet instrumental in legitimizing and anticipating broader cultural developments. According to Ceballos, this postcritical reading may have contributed to the perpetuation of Dostoevsky's legacy, enhancing its polysemous nature and ensuring its survival – even in its most controversial aspects.

The volume opens with an exploration of theatrical adaptations of Dostoevsky's works in late 19th-century Russia. While these productions largely con-

formed to the conservative and patriotic values endorsed by the Tsarist state, they also revealed subtle deviations from such ideological frameworks. Ceballos argues that these adaptations initiated a process of “deauthorialization”, ultimately facilitating a redefinition of the religious meaning of Dostoevsky’s works. By secularizing the religious concerns embedded in the original novels, these dramatizations served as vehicles for broader cultural reinterpretation and paved the way for the Symbolists’ faithful reading of Dostoevsky’s work. Although insightful, Ceballos’s analysis leaves open some questions about how these adaptations intersected with the concurrent reconfiguration of Dostoevsky’s legacy within the editorial sphere, and in what sense they might be considered more “reparative” than other forms of adaptation. Moreover, a more nuanced consideration of the intended audience of these adaptations would have enriched the discussion, particularly given the suggestion that these performances reached a broader public.

This process of authorial reimagining continues with the critical interventions of Vasily Rozanov and Dmitry Merezhkovsky between 1899 and 1903. Drawing on Vladimir Solovyov’s emphasis on the prophetic dimension of Dostoevsky’s *œuvre*, both thinkers sought to position themselves as his legitimate heirs, embedding him within an intellectual genealogy that culminated in their respective visions. Rozanov reoriented Dostoevsky’s mysticism toward Judaic and ancient Egyptian matrices, identifying in Old Testament rituals a primordial form of religious authenticity. Merezhkovsky, by contrast, envisioned Dostoevsky as a precursor of a new Christian era, culminating in an eschatological revelation of New Testament inspiration. These interpretations contributed to the creation of an “authorial fiction” that extended beyond the original texts, endowing Dostoevsky with a symbolic and prophetic function that served the interpreters’ spiritual and ideological agendas.

A shift in emphasis from author to character is evident in the idealist and anti-Marxist approach of Sergey Bulgakov. His readings foreground figures such as Ivan Karamazov as vehicles for religious and philosophical inquiry, provoking criticism from radical circles more inclined toward pragmatic solutions to contemporary socio-political issues. Ceballos’s discussion highlights the central role of Ivan Karamazov in early twentieth-century Russian cultural debates, revealing the internal tensions within the intelligentsia, divided between socialist aspirations and liberal orientations.

The revolutionary events of 1905 further catalyzed a reassessment of Dostoevsky’s authorial role. Symbolist critics, who had already reinterpreted his religious and aesthetic dimensions, now repositioned his *œuvre* within new cultural and ideological frameworks. Ceballos effectively underscores the po-

larizing nature of Dostoevsky's work, a phenomenon which became especially pronounced during the 1906 jubilee commemorating the twenty-fifth anniversary of the author's death. The preparation of the sixth edition of Dostoevsky's collected works, published by Anna Dostoevskaya, served as a site of confrontation between competing interpretations of his thought. On one side, Dmitry Merezhkovsky attributed political meaning to Dostoevsky's "religious revolution", discerning behind his conservative "mask" a latent support for an emergent theocracy poised to supersede the State. On the other, Sergey Bulgakov used the introduction to the first volume of the edition to articulate a harsh critique of Tsarist autocracy and the official Church. Alongside Merezhkovsky and Bulgakov – both invited by Dostoevskaya to contribute to the introductory essay – Andrei Bely and Vyacheslav Ivanov contributed to the legitimization of Dostoevsky's religious thought, deliberately distancing it from the more controversial aspects of his biography. As Ceballos rightly observes, this approach did not signal a formalist rejection of biographical analysis but rather stemmed from the demands of their radical ideologies, personal religious convictions, spiritual eclecticism, and creativity.

By the early 1910s, the Symbolist interpretation of Dostoevsky as a spiritual and national figure had become firmly established. This is exemplified by the Moscow Art Theater's adaptation of *The Demons*, titled *Nikolai Stavrogin*, which foregrounded the ideal of Russia as a "bearer of God". Vladimir Nemirovich-Danchenko restructured the dialogue between Shatov and Stavrogin to emphasize its national significance, purging the religious message of Orthodox messianism and adapting it to the prewar political climate.

Ceballos's study offers numerous stimulating insights into the complexity of Dostoevsky's reception – a task especially urgent in light of the current challenges facing Slavic studies and the humanities more broadly. Some inconsistencies remain, particularly in the treatment of Dostoevsky's religious thought, which serves as the book's interpretive core; more direct engagement with key texts such as *A Writer's Diary*, which is mediated exclusively through secondary sources, would have strengthened the discussion. The same applies to the origins of what Ceballos defines as the "two Dostoevskys problem", which emerged well before the rise of Symbolism, following the publication of *The Demons*. An analysis of the context in which Alexander Skabichevsky's theory of the "luminous twin" and the "dark twin" arose would have contributed to a clearer understanding of the problem's terms, as well as of the ideological bias inherent in the original theory. Additionally, certain references to contemporaneity appear somewhat tangential, functioning more as interpretive appendices than as coherent extensions of the central thesis. This, I would argue, points to

the limitations inherent in methods such as reparative reading. While the creative approach of Silver Age critics cannot be disentangled from their historical, political, cultural, and ideological context, Dostoevsky's texts should continue to invite reflection on what they reveal, elicit, and make possible – even beyond interpretive categories that are, in some respects, problematic, such as “love” and “faith”.

Nonetheless, these aspects do not undermine the value of Ceballos's volume, which provides a compelling portrait of the Silver Age. Its originality and meticulous engagement with a wide range of sources – from critical essays and reviews to archival materials – make a significant contribution to our understanding of Dostoevsky's reception in pre-revolutionary Russia, and beyond. Although some epistemological questions remain unresolved, the book succeeds in provoking fresh reflections on an author whose paradoxical nature continues to challenge both readers and critics.

*Raffaella VASSENÀ*

***Dostoevsky in the World Today*, special issue of *Studies in East European Thought*, vol. 77, № 5, Oct. 2025, pp. 783-1138, ISSN 1573-0948**

“The outrage felt by many of Freud’s first readers - that he was subverting their moral world – was therefore misplaced. This is, I trust, a Dostoevskian point” (J. M. Coetzee).<sup>1</sup>

The present review – somewhat unusually – surveys a journal’s special issue: Scopus indexed *Studies in East European Thought* (1961-), currently published by Springer Nature, has brought out *Dostoevsky in the World Today* (2025), an English-language collection of sixteen articles and two book reviews, dedicated exclusively to the art of Dostoevsky and guest-edited by Slobodanka Vladiv-Glover (Monash University, Melbourne, Australia).

Unusual as reviewing a journal issue might appear, the collection calls for special scholarly attention on at least two counts. On the one hand, as Vladiv-Glover aptly points out in her introduction, the issue is defined – just like thematic volumes of academic papers – by a “confluence of scholarly methodologies” uniformly aimed at “forg[ing] a new direction [in Dostoevsky studies] by isolating the field of artistic fiction from that of his non-fiction and by presenting Dostoevsky primarily as a writer”.<sup>2</sup> On the other hand, the issue deserves special credits for addressing the art of Dostoevsky regardless of “the strong geopolitical divisions in contemporary cultural narratives, which affect perceptions of Russian literature and culture” (p. 783) as well as disrupt academic collaborations. It is in this culturally hostile environment that the former Chief Editor of *The Dostoevsky Journal* (2000-2023, discontinued by Brill) rallied together Dostoevsky scholars from four continents – Australia, Europe (including Russia), North America and Asia – for one major effort, with the declared purpose of blazing a new trail in Dostoevsky studies. Without exaggeration, that qualifies at the current historical moment as a heroic academic enterprise worthy of attention.

- 1 John Maxwell COETZEE, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Atwell (Cambridge [MA] and London: Harvard University Press, 1992), p. 244.
- 2 Slobodanka VLADIV-GLOVER, “Guest Editor’s Introduction to *Dostoevsky in the World Today*”, special issue of *Studies in East European Thought*, vol. 77, № 5, 2025, pp. 783-784, doi: 10.1007/s11212-025-09754-6

In the rest of the present review, this volume’s studies are referenced with in-text citations including the author’s name and the relevant page range or page number only, supplemented on first mention by a footnote with the relevant DOI number.

Though united by a single purpose, the contributors of the volume come from different scholarly backgrounds and apply a variety of perspectives to Dostoevsky's texts, both his major novels and shorter fiction. Yet, some of the articles are arranged to bring into relief the above-mentioned "confluence of methodologies": studies written by members of the same scholarly circle are placed consecutively, directly or indirectly reinforcing one another's major points. At first sight, the reader might start to wonder why the editor did not choose to consistently pair off articles in obvious thematic dialogue with each other. For instance, Irene Zohrab's (New Zealand) discussion of Versilov's dream and the Golden Age in *The Adolescent* (1875) in a deist context (Zohrab: pp. 791-834)<sup>3</sup> reads well with Satoshi Bamba's (Japan) interpretation of Stavrogin's confession in *Demons* (1872), built around the same narrative (Bamba: pp. 1013-1019),<sup>4</sup> or even with Henry Buchanan's (Scotland) exploration of the Golden Age with regard to the politics of *The Brothers Karamazov* (1880; Buchanan: pp. 1091-1113).<sup>5</sup> An equally strong case could be made for putting into the same block the contributions exploring *The Idiot* (1869) – those by Géza Horváth from Hungary (Horváth: pp. 955-980)<sup>6</sup> and Natalya Khokholova from the USA/Kyrgyzstan (Khokholova: pp. 1073-1090).<sup>7</sup> Some scholars might prefer to read together the articles by Chinese scholar Shudi Yang (Yang: pp. 1021-1035),<sup>8</sup> the Scottish Buchanan and the Australian Vladiv-Glover (Vladiv-Glover: pp. 861-898),<sup>9</sup> each committed to shedding new light on *The Karamazovs*. Indeed, readers are free to do so: nothing compels them to read the issue from cover to cover. Nonetheless, when perusing the articles one after the other, the same sceptical reader is likely to sense the corroborating effect of arguments built on similar theoretical foundations – an effect nowhere more spectacular than in the writings of the most closely-knit scholarly circle featured in the volume, comprised of the members of the Australian Dostoevsky Society.<sup>10</sup> While their studies are linked by a broadly phenomenological context, others are connected by a shared focus on reception history in Italy, Chi-

3 DOI: 10.1007/s11212-025-09731-z

4 DOI: 10.1007/s11212-024-09644-3

5 DOI: 10.1007/s11212-024-09655-0

6 DOI: 10.1007/s11212-024-09698-3

7 DOI: 10.1007/s11212-024-09643-4

8 DOI: 10.1007/s11212-024-09649-y

9 DOI: 10.1007/s11212-025-09744-8

10 Apart from its two definitive senior figures, President Vladiv-Glover and New Zealand affiliate Zohrab, Monash-affiliated Edward Ascroft and Nikolai Gladanac, James Phillips (University of New South Wales, Sydney), as well as an international member – the above-mentioned Buchanan – contributed an article each to the issue.

na and Türkiye, by authors Maria Candida Ghidini (Ghidini: pp. 981-997),<sup>11</sup> Liu Na (Liu: pp. 1037-1059)<sup>12</sup> and Orçun Alpay (Alpay: pp. 1061-1072),<sup>13</sup> respectively. Similarly, the articles by Horváth and Konstantin Barsht (Russian Federation; Barsht: pp. 935-953)<sup>14</sup> are linked by addressing the interface of visual (graphic) art and literary writing. Some studies placed alongside each other also discuss the same text, like Buchanan's and Eric Kim's (USA) respective contributions on *The Karamazovs* (Kim: pp. 1115-1134),<sup>15</sup> the latter of which applies mathematical theory to the discussion of reason and characterisation in the novel (p. 1117). As a result, the special issue's versatile texts form blocks or pairs providing a platform for dialogue and ultimately comprise a coherent approach to Dostoevsky's fiction.

Although the length constraints of the present review prohibit a detailed discussion of each and every article in the issue, its unifying central claim on a novel approach to Dostoevsky's fiction, which guarantees its coherence, can hardly be ignored. Zohrab's opening study sets the tone for the volume's manifold revisions of widely held academic assumptions as well as ushers in the sequence of contributions characterised by a broadly phenomenological approach. Grounding her argument in meticulous philological and textual research on both the manuscript versions of *The Adolescent* and other evidence (correspondence, memoirs, journal publications, etc.) testifying to Dostoevsky's familiarity with deism – in fact, his calling himself a “deist [...] philosophically”<sup>16</sup> – Zohrab convincingly argues for this philosophy's relevance to the interpretation of Dostoevsky's fiction in general and his “especially cherished” narrative of the Golden Age in particular, although the latter is supposedly an outlet for his Orthodox Christian convictions (p. 802). Zohrab goes on to claim that – foreshadowing the uncertainty or indeterminacy principle to be coined in scientific discourse only in the 1920s (pp. 795, 828) – it was Dostoevsky's own uncertainty regarding Orthodox Christianity, rather than his single-minded attempt to avoid censorship, that produced the well-known ambiguities of his fiction (pp. 795-797).<sup>17</sup>

11 DOI: 10.1007/s11212-024-09658-x

12 DOI: 10.1007/s11212-024-09667-w

13 DOI: 10.1007/s11212-024-09681-y

14 DOI: 10.1007/s11212-025-09705-1

15 DOI: 10.1007/s11212-024-09640-7

16 A conviction voiced by Dostoevsky in 1876, according to the testimony of Liudmila Khristoforovna Simonova-Khokhriakova's memoirs, published in 1990 and qtd. in ZOHRAH, pp. 798, 801.

17 In this context, Zohrab also mentions “preliminary censorship” – in Judith Butler's terms, implicit or self-censorship – a factor whose effects are near impossible to assess with pre-

Zohrab's – and the special issue's – declared commitment to questioning the persistent image of Dostoevsky as an absolute believer in Orthodox Christianity has at least two significant repercussions. First, her insistence on the "indeterminacy" of Dostoevsky's standpoint cannot but evoke a postmodern context.<sup>18</sup> Although Zohrab does not make that claim explicitly, arguing for the relevance of Dostoevsky in contemporary culture on the grounds of his affinities with postmodern discourse would not be unheard of – nor would it be an untenable assertion.<sup>19</sup> To say the obvious, such affinities are blatantly evidenced in the fiction of Nobel laureate South African-born Australian novelist J. M. Coetzee (1940-) – a postmodernist incessantly returning to Dostoevsky's fiction in his own writing, notably in his metafictional *The Master of Petersburg* (1994), a pastiche on *Demons*. As a matter of fact, Coetzee pinpoints in Dostoevsky's writing the birth of a new, morally subversive discourse of crisis and doubt (see motto), a definitive component of 20th- and 21st-century thought. Though the postmodern implications of indeterminacy are not pursued in *Dostoevsky in the World Today*, the mere existence of the vol-

cision, which complicates matters even further. See Judith BUTLER, "Chapter 4: Implicit Censorship and Discursive Agency", in *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (London: Routledge, 1997), pp. 127-164.

18 See Ihab HASSAN, "Toward a Concept of Postmodernism", in *The Postmodern Turn* (Columbus: Ohio State University Press, 1987), p. 92.

19 To mention only the beginnings, precisely thirty-five years ago, Malcolm V. Jones had already pointed out the plurality of relevant contexts for Dostoevsky's fiction, including that of postmodernism. Malcolm V. JONES, *Dostoevsky after Bakhtin – Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. xvi. Inspired by Mikhail Bakhtin and Jacques Lacan, Julia Kristeva coined the term *abject* in 1980 and provided a poststructuralist reading of *Demons* along the way, inspiring further poststructuralist/deconstructive readings of Dostoevsky's fiction. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror – An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 18-20. See also Клив ТОМСОН, "Беседа К. Томсона с Ю. Кристевой о рецепции работ Михаила Бахтина во Франции", пер. М. Пухлий, *Диалог, карнавал, хронотон*, vol. 38, № 1, 2002, pp. 108-34, and Michael André BERNSTEIN, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero* (Princeton: Princeton UP, 1992), especially pp. 87-120. For a more recent Lacanian-Kristevan reading of *Demons* see for ex. Angelika REICHMANN, *Desire – Narrative – Identity: Dostoevsky's Devils in English Modernism* (Eger: Lécum, 2012), pp. 11-82. Rooted in structuralist theory, Katalin Kroó's research has also led to conclusions akin with poststructuralist interpretations, such as her insight that in *Demons* the narrative repeatedly "washes away" and "firmly establishes" the border between the spaces associated with *god* and the *devil*, respectively, and thus sets into motion a practically endless game of meanings, which also dominates the metatextual level of the novel. Каталин КРОО, «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст (Санкт-Петербург: Академический проект, 2005), с. 261.



ume is a statement on this matter. The second consequence of the volume's overall approach is just as significant. The evidence that for instance Zohrab, Vladiv-Glover (Vladiv-Glover: pp. 861-898), Nikolai Gladanac (Gladanac: pp. 835-859)<sup>20</sup> and Barsht (pp. 935-945) have accumulated outlines the image of a Russian thinker equally firmly rooted in his national culture and Western European – English, German and French – thought and art, as well as thoroughly conversant with the cultural history and various tenets of English Protestantism. In short, Zohrab's approach provides a gateway for intertextual readings of Dostoevsky's fiction in hitherto ignored or downplayed (Western) European contexts.

Indeed, while the above attempt to free Dostoevsky from the shackles of ideological, theoretical, cultural and temporal confinement is probably most explicit in Vladiv-Glover's Hegelian reading of *The Brothers Karamazov*, it informs the large majority of the volume's articles to varying degrees. Gladanac's insightful exploration of parallels – both philologically based and intuitive – between Hegel's and Dostoevsky's notions of freedom serves as an apt preamble to Vladiv-Glover's extensive study on a similar theme with an impressively broader historical and cultural scope. While Gladanac reconsiders – among others – texts that have majorly contributed to the image of Dostoevsky as a fervent advocate of Russian exceptionalism, such as the Pushkin speech (pp. 845-847), Vladiv-Glover uses a sizable and comprehensive philological and theoretical apparatus to make her case for a metaphorical – instead of an Orthodox Christian – reading of *смагучество* as an image of the ethical community embodied in the Hegelian state. Her discussion of the two authors' dialogue is embedded in poststructuralist thought – a framework also aptly mobilised in the two psychoanalytic readings to follow, Edward Ascroft's Lacanian and James Phillips's post-Freudian interpretation of *A Disgraceful Affair* (Ascroft: pp. 899-919)<sup>21</sup> and *The Eternal Husband* (Phillips: pp. 921-933),<sup>22</sup> respectively. Indeed, Bamba's Derridean interrogation of genre in "Stavrogin's Confession" shows a close affinity with the Australians' approach, just like Horváth's discussion of writing and graphopoetics, which is firmly grounded in the philosophical framework of deconstruction and hermeneutics – a constant of the Hungarian researcher's scholarly output since the early 2000s. Extending the horizon of Dostoevskian dialogue from seventeenth-century English Protestantism to the philosophy of deconstruction, these studies probe and question the limitations posed on Dostoevsky scholarship by the Orthodox Chris-

20 DOI: 10.1007/s11212-025-09730-0

21 DOI: 10.1007/s11212-024-09648-z

22 DOI: 10.1007/s11212-024-09642-5

tian paradigm. Comparative studies proper – such as Horváth's juxtaposition of Dostoevsky, Cervantes, Victor Hugo (pp. 966-969) and Pascal (pp. 974-976), or Olena Bystrova's interdisciplinary discussion of the photographic imagination in Dostoevsky's and Jewish-Polish writer Bruno Schulz's (1892-1942) works (Bystrova: pp. 999-1011)<sup>23</sup> – contribute to the same effect.<sup>24</sup>

All in all, the studies of the issue mobilise diverse critical contexts and approaches to put into the forefront of Dostoevsky scholarship the interfaces of the nineteenth-century Russian author's fiction with twenty-first-century discourses beyond the context of Orthodox Christian thought. Thereby, they effectively address the issue of Dostoevsky's worldwide relevance today: rather than blazing a totally new trail in Dostoevsky scholarship, they continue discourses emerging from the 1980s onwards and – relying on rigorous philological research – they shift the emphasis to Dostoevsky's embeddedness in and constant dialogue with Western European religious, philosophical and literary trends. That said, firmly aware of the risks such an enterprise will entail and the heated debates which might ensue, the studies innovatively offer radical revisions of entrenched interpretations and assumptions. The in-depth analyses they provide – given the sophistication of their theoretical framework and arguments – are of prime interest for academic readers: Dostoevsky scholars, teachers in higher education and students of Russian literature. Yet, their readership will hopefully not be limited to the academia, as this well-written and carefully edited English-language volume is a timely scholarly contribution offering valuable insights to all readers well-versed in Dostoevsky's fiction and ready for the intellectual adventure of scrutinising his relevance in the world, today.

*Angelika REICHMANN*

23 DOI: 10.1007/s11212-024-09663-0

24 In line with the above, the two book reviews included in the issue – both by David N. Wells (Australia) – focus on Dostoevsky as a translator of Balzac (WELLS: pp. 1135-1136; DOI: 10.1007/s11212-025-09783-1) and posit him in a Deleuzian reading of modern Russian literature (WELLS: pp. 1137-1138; DOI: 10.1007/s11212-025-09794-y).

**Márton HOVÁNYI, Angelika MOLNÁR (szerk./ред.), „Milyen nyelvet alkottam s beszéltem?” Nyelvi jelenlét. Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére / «Язык, который я использовал и делал». Языковое присутствие: сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024), 416 o./с.<sup>1</sup>**

This volume serves not only as an expression of gratitude and respect toward the Hungarian Slavist, Professor Árpád Kovács, but also as an almanac of outstanding scholarly contributions by a number of prominent literary scholars, Slavists, and Russianists from various countries. The collection was edited by Angelika Molnár and Márton Hoványi, each of whom also contributed two articles. The title of the almanac is a quotation from Dante's *Divine Comedy*, in which Adam anticipates the question the pilgrim is about to ask him. By choosing this title, the editors seem to emphasize that Árpád Kovács, in a similar manner, was often the first to articulate the very questions that would become foundational to the scholarly pursuits of many contributors to this volume.

The *Divine Comedy* has not only inspired the title of the entire volume but has also become the subject of one of the included articles. In one of his papers, Hoványi offers a detailed analysis of various interpretations of Limbo in Dante's work and examines the theological commentary of Hans Urs von Balthasar. The other article by Hoványi is devoted to a comparative analysis of the theology of desire in the writings of Gregory of Nyssa and Saint Augustine. The author argues that Augustine – who exerted a decisive influence on the Western theological tradition – understands desire primarily through the lens of original sin and sexuality, whereas Gregory of Nyssa – who shaped much of the Eastern theological tradition – develops a more affirmative conception of desire as a path to union with God. In his paper, Hoványi places particular emphasis on the lexical dimension of the topic, devoting considerable attention to the Greek and Latin terminology, as well as to the respective philosophical influences: Plato in the case of Gregory of Nyssa, and the moral philosophy of Cicero and Seneca in the case of Augustine.

In addition to the editors, commendatory remarks and congratulatory notes were offered by István Fried and Valery I. Tyupa. The latter, a Russian literary scholar, also contributed an article in which he reflects on aes-

<sup>1</sup> This review is a revised translation variant from Russian, cf. *The New Philological Bulletin*, 72, № 1, 2025, pp. 373-384, [https://eotvos.elte.hu/dstore/document/11200/Kov%C3%A1cs\\_80.pdf](https://eotvos.elte.hu/dstore/document/11200/Kov%C3%A1cs_80.pdf) (15.12.2025).

thetic issues, linking them to the devaluation of aesthetic values in the context of a consumer society. Drawing on the works of Mikhail Bakhtin and Árpád Kovács, Tyupa emphasizes the complementarity of aesthetic and metalinguistic approaches in literary studies. He draws a clear distinction between true creativity – understood in terms of *creation* and *revelation* – and craftsmanship, which, from his point of view, includes popular fiction oriented toward the production of bestsellers. According to Tyupa, the emergence of postmodernism and the consumer society has shifted the dominant paradigm from creativity to craftsmanship, distorting the very nature of aesthetic relations and values. For instance, the notion of *aesthetic pleasure* has become widespread; however, as Tyupa argues, genuine creativity is not aimed at satisfying the reader's needs but rather at addressing deeper spiritual needs, such as the need for empathy and personal self-identification. Despite their profound differences, both groups of texts are almost indistinguishable when viewed strictly from a metalinguistic perspective. It is precisely for this reason, the author states, that a return to aesthetics – while preserving the achievements of metalinguistics – has become an urgent and relevant trajectory for contemporary artistic culture.

The discussion on the special role of literature is continued by Ivan Verč in his paper *From Notes on Ethics*. In this article, the author examines the ethical function of literature in the context of the shifts that occurred in literary studies throughout the 20th century. He emphasizes that with the transition from aesthetic and cognitive functions to the analysis of textual poetics and semiotics, the question of ethics in literature was gradually relegated to the background. This shift, according to Verč, was driven by an increasing philosophical and anthropological awareness of the multiplicity of worlds and their respective linguistic models – a development he traces through the works of Árpád Kovács. According to the author, the abandonment of the search for a universal ethics was inevitable: if it is impossible to establish an all-encompassing ethical system, it is preferable to leave the question open. However, this does not imply a rejection of the study of ethical boundaries and the choices individuals must face. In Verč's view, rather than striving to define a singular "true good", scholars should investigate how ethics is manifested in literary texts and what possibilities language offers the creator in this regard.

It is worth noting that the thematic scope of the volume is remarkably diverse, making the creation of a unified review text an unattainable task. At the same time, the body of scholarly articles included in the almanac can be roughly divided into several thematic groups – roughly, because some contributions could justifiably belong to more than one category. Continuing the tradition

set by the editors in their choice of the volume's title, the present review also underscores, through its subheadings, the defining role of Kovács's professional activity across a wide range of fields within literary studies.

### *Theoretical Questions*

Árpád Kovács's many years of professional work in the field of literary studies and literary theory laid the foundation for a new scholarly approach, a new academic school, provided direction for numerous researchers, and served as an inspiration for many of the articles included in this volume. For instance, in his paper, Gábor Kovács seeks to broaden the conceptual scope of subjective constructions generated by fictional prose texts. His research focuses on two key areas: the discursive poetics of the textual subject concept, and the work of Zsigmond Kemény, who proposed that the central medium of the subject as presented through narrative is the so-called sphere of "alien features". Building on this, Gábor Kovács formulates the following hypothesis: "gradually, alien traits are absorbed into our essence, becoming an organic part of one's character" (p. 36). At the same time, he observes how this process is reversed in fictional prose, that is, how "alien features", initially perceived as minor details or objects, are transformed into metaphorical signs of the subject through figurative naming procedures. In this context, Gábor Kovács refers to Árpád Kovács, asserting that the written operations of prose fiction enact and reveal "a personal text-formation through which everyday triviality is transformed into a symbol of a meaningful mode of action" (p. 36). The results of his study are illustrated through an analysis of *Roman Tales* by Alberto Moravia.

Two additional contributions continue the theoretical section of the volume. In his article, István Ladányi addresses narratological issues, examining them through the works of Danilo Kiš. Ladányi argues that storytelling is, in theory, a therapeutic process – yet in practice, it is doomed to fail. This failure manifests not only in the narrator's inability to fully process their traumatic experience, but also in their pursuit of accuracy, commitment to historical fact, detailed documentation, and discursive precision. Such reconstructed exactitude and historicity are ultimately incapable of penetrating the narrator's personal dimension. Moreover, narrative tools can convey events only within the limits of their own expressive capacity. The "failure" also lies in the fact that a narrative that appeals to the past cannot fully reject it, cannot undo trauma, redeem loss, eliminate the absence of the other, or restore bodily presence. According to Ladányi, the poetics of Danilo Kiš is marked by the frequent embed-

ding of the act of narration within the text itself, drawing attention to narrative techniques, to the constructed nature of the story, and to its distance from the events it depicts. The author shifts the reader's focus beyond the content of the stories, arguing that Kiš's works represent variations of narrative experimentation – from memory to documentary forms. While each of these experiments represents its subject in a distinct way, together they reveal and emphasize a fundamental truth: every representation reflects only its own nature, not the nature of the object it seeks to depict. As such, they remain signs of absence and can never become the presence of what is missing (p. 347). Katalin Kroó examines binary oppositions in the process of literary sign formation. In her article, she outlines a wide context of approaches to the postulation and interpretation of binary oppositions in literary traditions (romanticism, mythopoetics, 19th-century Russian literature – with numerous illustrations from the œuvre of Pushkin, Gogol, Turgenev, and Dostoevsky) and cultural texts (myth), taking into consideration some relevant points of research achievements offered by Russian Formalism, the Prague Linguistic Circle, Andrey Bely, Yuri Lotman, Boris Uspensky, Algirdas Julien Greimas, Jacques Derrida. The article pays attention to the semiotic operations of converting binary oppositions to pluralised meaning perspectives through particular processes of “drawing analogy” – “semantic amplification” – “shift of referentiality” – “opening up undefined referentiality”. The author also clarifies the function of oxymorons and monodualistic antinomies (with their semantic capacity of integration) in creating the semiotic conditions for the transformation of binary oppositions, linked to the problem of text-hierarchisation and metacodes. At a point, the semiotic pattern of integration is projected upon the definition of the basic motif structure in Dostoevsky's novel specified by Árpád Kovács in 1980s as the “novel of awakening”. In a brief case study, Lermontov's poem *The Demon* is interpreted from the point of view of the raised theoretical issue of the paper.

### *Questions and Perspectives of Dostoevsky Studies*

An important place in the volume, as well as in Kovács's scholarly legacy, is occupied by issues related to the works of F. M. Dostoevsky, which are examined here from a variety of perspectives. First of all, it is impossible to overlook Dostoevsky's poetics: this theme has become a central focus in the papers of Csaba Horváth and Géza S. Horváth. In his article, Csaba Horváth argues that polyphonic structure and the theory of carnival are not only connected but mutually presuppose each other. The author refers to the Bulgarian-French philoso-

pher Julia Kristeva, who posits that carnival is dialogic in nature, founded on the coexistence of non-exclusive opposites. Dostoevsky's polyphonic novel operates in the same manner: it is dialectical, and its oppositions represent paradoxes through which truth emerges; the persuasiveness of this truth diminishes in monologues but is strengthened in dialogues (p. 178). Géza S. Horváth's scholarly domain includes Dostoevsky's complex, multilayered novels, in which digressions and deviations are governed not by plot but by language. Eventfulness extends to the characters' speech, and language assumes a formative, structuring role. However, the written word has attracted relatively little attention from scholars, although it appears to be equally significant as a literary problem in Dostoevsky's works. Árpád Kovács, developing the concept of writing as an action imbued with the meaning of a deed, identified this new problematic domain in Dostoevsky's prose and regarded the act of writing as part of a new ontology of action rooted in literature. Influenced by this approach, the author of the article examines the protagonist's struggle with the act of writing in *The Adolescent* and, to some extent, in *Humiliated and Insulted*, interpreting it as a central event in these works. For the present volume, Géza S. Horváth attempts, using *The Idiot* as a case study, to outline a problematic of writing that, in his view, emerges in this novel.

Another approach to studying Dostoevsky's work is connected with ideas central to the Russian writer regarding the salvation of the world through beauty and the "tears of a child". Gergely Solti contrasts Dostoevsky as a publicist with Dostoevsky as a writer, demonstrating that in his journalistic texts Dostoevsky adopts a different stance than in his fictional works. Solti frames his study around the aphorism "beauty will save the world" and attempts to interpret the motif of beauty as it appears in these "two Dostoevskys". The author argues that Dostoevsky explores the motif of beauty differently in his journalistic and literary works: mutually reinterpreted meanings of beauty emerge across genres. Ultimately, Solti concludes that Dostoevsky lacks a fixed or static definition of this concept. Konstantin A. Barsht, in his turn, analyzes the key idea in *The Brothers Karamazov* concerning the impossibility of happiness founded on violence, linking it to the ideas of Belinsky, who expressed them in a letter to Botkin in 1841. While acknowledging the absence of direct evidence that Dostoevsky was acquainted with this letter, Barsht argues that Belinsky's influence on Dostoevsky in this matter is highly plausible. First, Belinsky did not hesitate to repeatedly exploit themes and ideas he admired, as confirmed by contemporaneous testimonies. Second, Barsht points to Dostoevsky's reflection on Belinsky's ideas in *A Writer's Diary* and contends that Dostoevsky responded to some of these ideas in his literary work, for example, in *The Idiot*. Finally,

Barsht emphasizes that Belinsky's idea of intolerance toward evil is also reflected in his well-known letter to Gogol – which profoundly affected Dostoevsky's fate – where the critic develops a thought initially expressed in his early letter to Botkin. Thus, despite the title of his article – *On an Allusion That Cannot Be Proven* – Barsht convincingly demonstrates that Belinsky's influence in this instance is more than plausible.

One more source of influence on Dostoevsky is discussed by Slobodanka Vladiv-Glover, who analyzes the genre-specific characteristics of *Notes from the House of the Dead* as a fictional narrative based on autobiographical material, within the context of Hegelian ideas – particularly those articulated in *Philosophy of Right*. These ideas, according to Vladiv-Glover, may serve as a hermeneutic tool for new interpretations of the Russian writer's works. The article examines Dostoevsky's critique of the Russian penal system as depicted in the novella, emphasizing that the State – represented in *Notes* as an institution of punishment – stands in stark contrast to the ideal State envisioned in Hegel's philosophy of history. Moreover, the study explores how the novella addresses the issues of personality and individuality through the lens of private property and the notion of the "universal", both central concepts in Hegel's thought. Finally, attention is given to the narrative structure of *Notes from the House of the Dead*, which is characterized as "conceptualist" rather than strictly realist. This, too, is linked to the legacy of the German philosopher, as the article argues that Dostoevsky's conceptualist aesthetics – as interpreted through Hegel's framework – embodies a form of universality.

The European reception of Dostoevsky is examined in the articles by Erzsébet Cs. Jónás and Antonella d'Amelia. The Hungarian scholar is actively engaged in both theoretical and practical issues of translation, with particular emphasis on the topic of retranslation. In her article, she analyzes the most recent Hungarian translation of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment*, completed by András Soproni in 2015, and, so to speak, offers a defense of it. The greatest public response to this translation was provoked by the issue of the novel's title – or more precisely, the absence of a new translation of the title (a matter explored in greater detail in Zsuzsanna Hetényi's article *The Sin and Deed of Translations*). However, Cs. Jónás provides a professional justification for this decision. Beyond the title, she examines the translation as a whole, offering examples from the original text and comparing them with the most widely known Hungarian versions by Imre Görög, Margit G. Beke, and András Soproni. At the beginning of the article, the author also briefly mentions Erzsébet Vári's 2004 translation, though it is not included in the detailed comparative analysis. Antonella d'Amelia's article is devoted to stage adaptations of Dosto-



evsky's novels in 20th-century Italy. Among the article's clear strengths are its coherent structure and detailed attention to various productions of *The Brothers Karamazov* and *Crime and Punishment*, where particular significance is given to the spatial arrangement of stage sets – such as the staircase as a symbol of liminality and the path to redemption – their richness and symbolism (as in the productions of Luchino Visconti), or, conversely, their austerity (as in Luca Ronconi's work), which underscores the poverty of the provincial world depicted in the novels. By citing contemporary reviews of the 1927 play of *Crime and Punishment* directed by Tatiana Pavlova, d'Amelia highlights a difficulty that many other Italian directors would later face: the challenge of adapting Dostoevsky's prose narratives and philosophical ideas into the format of theatrical drama. The richness of theatrical forms and the diversity of interpretations testify not only to the inexhaustible depth of Dostoevsky's oeuvre, but also to the strength and audacity of the Italian stage in the 20th century – a theatre that, while navigating the political and social upheavals of the past century, succeeded in maintaining a balance between aesthetic innovation and a sensitive engagement with the original literary work.

### *Questions of Russian Prose and Dramaturgy*

Naturally, Kovács's scholarly interests extend far beyond the study of Dostoevsky alone. This is reflected, in part, in the thematic diversity of other contributions to the volume, which focus on various issues related to Russian literature from the 19th to the 21st century. For example, Mikhail V. Otradin's article takes as its point of departure Vissarion Belinsky's assessment of the epilogue to Goncharov's novel *A Common Story*, which Belinsky described as *faulty* or *spoiled* («испорченный»). Otradin returns to Chapter VI of the novel's second part, demonstrating that Goncharov deliberately constructs the narrative in such a way that the reader's expectations are sharply contradicted by the outcome of the protagonist's story. The final section of the novel is interpreted through the lens of the Gospel parable of the Prodigal Son and the motif of "wandering", with special attention given to the dual nature of the ending, which fuses the realities of both the novelistic and the parabolic. The author also places significant emphasis on the elegiac mode – rare in Goncharov's work – and on the letters of the younger Aduyev, which are treated as a form of literary confession. Particular attention is paid to the stylistic contrast between the protagonist's verbal discourse in the Petersburg section of the novel and his later expressions. According to Otradin, the aesthetic effect of the epilogue de-

rives from the fact that the character's metamorphosis – spanning four years – is revealed to the reader “suddenly”, whereas the authorial intent has led the reader to expect a different resolution. The protagonist's spiritual path ultimately leads not to career success or a favorable marriage, but to the realization that an external force, that is, fate, governs human life. Otradin concludes that the compromises made by the Aduyevs are driven by both external and internal factors, and that the problem of “inadequate relations between the soul and reality” will become a central theme in Goncharov's subsequent novels.

István Nagy, in turn, writes about Marina Tsvetaeva's *The Story of Sonechka*, asserting that the text belongs to the avant-garde of 20th-century literature. The author approaches the poetics of Tsvetaeva's work through the lens of philosophical discourse, emphasizing that the text is unique within Russian literature of its time in that it is fully embedded in a philosophical-anthropological framework of values. Nagy notes that, in the words of Emmanuel Lévinas, *The Story of Sonechka* represents a “face-to-face encounter”. In reading Tsvetaeva's work, we are, as it were, “reading” a face – one that functions as a metaphor for voice. The author also draws on Bettine Menke's concept of prosopographic reading, in which she describes this approach as a mode of engaging with texts. Tsvetaeva's work “gives voice” to the dead, endowing speech with a face and a mouth, and – to carry the metaphor to its conclusion – even the voice of the text acquires a face of its own. The emergence of the face, its revelation, is, in essence, the word itself (p. 288).

In her article, Natalia A. Fateeva examines the distinctive features of Boris Pasternak's poetic language as they are reflected in the prose text of the novel *Doctor Zhivago*. The author addresses the paradoxical relationship between prose and poetry, following Pasternak himself in describing these two as inseparable principles that do not exist independently of one another. Fateeva poses the question of what constitutes the poetic principle within prose: is it the presence of specific verse techniques within the structure of the prose narrative, the density of inserted poems, or rather semantic shifts in which linguistic elements and their interrelations are determined primarily by their sonic, combinatorial, and rhythmic characteristics? In other words, Fateeva emphasizes, the textual reality in *Doctor Zhivago* is shaped not by purely plot-driven devices, but by the depth of what she calls “the memory of the word”. This thesis is convincingly demonstrated through an analysis of two passages from the novel that are rich in sound play and marked by the alternation of the Russian vowels *a* and *y*, showing that, in Pasternak's novel, any instance of sonic patterning can introduce additional interpretive layers into the overall composition. Beyond sound imagery, Fateeva argues, the “poeticity” of Pasternak's prose is also support-

ed by the novel's distinct cyclical structure and the recurrence of motifs that link characters across the text – for example, the leitmotifs of thunder and rain. Likewise, all the main characters are interconnected through the variety of motifs such as gunshots, snowstorms, and the image of a staircase that connects the earthly with the heavenly and serves as a symbol of love between man and woman. Thus, Fateeva concludes, the poetic dimension of the novel is grounded in the presence of a mythological substratum that lies beneath the surface narrative and generates the novel's cyclical patterns.

The works of Lev Tolstoy are the focus of articles by Zoltán Hajnádý and Angelika Molnár. While Hajnádý explores a theme that permeates nearly all of Tolstoy's texts – namely, the evolving mythology of transformation – Molnár offers a lexical analysis of the novella *The Death of Ivan Ilyich*, paying close attention to the characters' posture and gestures. Her study ultimately points to an intertextual connection between this novella and another of Tolstoy's novels, *Anna Karenina*. In a second article, written in Russian and devoted to a 21st-century text, Molnár examines the narrative structure and discourse of Boris Akunin's novel *Pelagia and the Black Monk*. In particular, she focuses on the relationship between narrative voice and discourse, analyzing how different speech modes correspond with shifts in narrative position. The article methodically traces how, when, and for what purpose the narrator alters not only his lexical choices depending on the characters currently in focus, but also his narrative stance – shifting between extradiegetic and intradiegetic, omniscient and unreliable. Through this technique, Akunin preserves the conventions of detective narrative by preventing the reader from solving the crime before the investigator does. On a metapoetic level, however, the reader is likened to the detective from another angle: Molnár convincingly argues that for Akunin, the detective novel also serves as a narrative of linguistic unveiling, in which the reader, like the investigator, searches through classical literature for clues – clues that manifest as intertextual references and interpretive devices. To support this claim, Molnár presents examples of metaphors involving various forms of “acting” and “knitting”, as well as distinctive vocabulary aligned both with the metaphorical worlds evoked and with the narrative roles of individual characters. In revealing the interplay between narration and metaphorization, Molnár draws on the ideas of Árpád Kovács: the narrated world, she emphasizes, is populated by false monks, false actors, and false scholars. Against this backdrop – resembling a theatrical stage – one can observe a metapoetic confrontation between different languages, embodied by both the characters and the narrator (p. 370).

Another 21st-century work featured in this collection is *The Aviator* by Evgeny Vodolazkin. In his article, Roman Bobryk explores how, on a sym-

bolic level, art and creativity serve as forms of manifestation for the traumas and secrets of the human soul that remain within the realm of the “unspoken and concealed”, acting as a language and means of their expression. Bobryk draws attention to specific details in the novel, such as the format of the diaries (using days of the week instead of calendar dates, and, later, the characters’ names instead of days) and the recording instruments (pencil and notebook versus computer), which symbolically reflect the inner states of the characters and their journey from ignorance to knowledge, as well as the process of self- and other-understanding. Notably, this process occurs not only with the novel’s protagonist, Innokenty, but also with other characters, such as Dr. Geiger, who, at some point, wonders, “Who among us is the patient – Innokenty or I?” Another significant manifestation of art as a means to express the “inexpressible” is Innokenty’s drawings. First, these are linked to the use of pencil and paper: Bobryk emphasizes the importance of the fact that Innokenty is able to confess to the murder only when he returns to writing by hand, thus articulating what had remained unspoken. Second, the author notes that in Innokenty’s only two drawings, he depicts the murder weapon and its victim, demonstrating that art functions here as a form of “higher” communication. Against the backdrop of how the motif of silence (and omission) is connected in the novel to unresolved trauma and ineffable suffering, art’s role becomes that of a “mediator” between truth and the deeply hidden secrets of the human soul.

Two articles in the collection address dramatic texts, though they explore fundamentally different aspects of the subject. On one hand, Katalin H. Végh argues that Anton Chekhov elevates suffering to an act of understanding the world in his plays: in her interpretation, suffering constitutes a sequence of actions serving as proof of the supreme existence of the human being and their moral sensitivity. Chekhov conveys his views on human existence by complementing his interpretation of the world and humanity with the significance of latent text (subtext). Subtext is a hidden current where what is unsaid – or said but unrealized – holds importance. The play becomes static, yet it unfolds and narrates what could have happened. The opposition between metacommunication and verbal text plays a crucial role, imparting an ironic tone throughout (p. 250). Végh’s work focuses less on the linguistic level of action (discursivity) and more on the symbolic meaning of space and metacommunication. On the other hand, Zoltán Hermann examines the relationship between politics and dramaturgy (and more broadly, art), drawing an analogy between the pairs “Molière – Louis XIV” and “Bulgakov – Stalin.” The author asserts that “commissioned” plays reflect the disillusioning realization that the struggle

between power and the artist – their diabolical game played through staging the work, and possibly even during its composition – ultimately does not foster art and creativity, but rather destroys them. The dictator seeks not to understand art but to exploit it for political purposes. The writer can be kept in a dependent position, while political shifts in public sentiment manifest in the theatre in their most blatant form. The play itself becomes secondary to the observation of instinctive reactions within communities: constant manipulation of relationships, sympathies, and antipathies between groups, and the restructuring of social networks. This constitutes existential and psychological terror (p. 316).

### *Questions of Versification and Poetry*

When discussing Russian literature, it is of course impossible to overlook poetry, to which several articles in the collection are devoted. Igor A. Pilshchikov's article presents a thorough and detailed study of the poetic epistle as one of the key genres of Classic poetry. Distinguishing between genres such as epistle, satire, heroid, and elegy, the author carefully traces the evolution of the poetic epistle from the ancient tradition of Horace and Ovid to its transformation in the literatures of 18th- and 19th-century France, England, and Russia. Special attention is paid to the metrical and thematic characteristics of epistles and poetic letters, as well as their interrelations. Employing a broad comparative-historical approach, Pilshchikov analyzes works by Boileau, Voltaire, Pope, and Russian authors (Sumarokov, Kheraskov, Batyushkov), concluding that by encompassing a multitude of heterogeneous subgenres, the poetic epistle represented a typical "transitional form" that destabilized the literary system and contributed to the blurring of generic boundaries (p. 83). György Eise-mann's study focuses on the ontology and philosophical relationship between sound, light, and word. The author posits that text is the visible representation of the spoken word and explores this issue in the article through the example of Rainer Maria Rilke's *Duino Elegies*.

Kornélia Horváth, in turn, also engages with the philosophy of language, examining analogies such as "poetry as life", "the word as text", and "the word as a complete, unified work". Horváth analyzes the life path and ars poetica of Osip Mandelstam, drawing on examples both from his literary works and his correspondence. The author argues that, in Mandelstam's poetic and life philosophy, the word simultaneously serves as a concentrate and bearer of cultural history, as well as a sensual, material body – a living entity capable of convey-

ing immediate trust and the everydayness of ordinary communication, while also remaining a symbol (p. 301). János Selmeczi, meanwhile, studies how writing becomes a process of self-creation and self-understanding, developing this theme through an analysis of Turgenev's *Poems in Prose*, and when addressing Turgenev's later works, also considers questions surrounding the genre itself.

### *Questions of Russian Literature in the International Dialogue*

A significant theme for the Hungarian Slavist Árpád Kovács was the mutual influence between Russian and pan-European literature, which is thoroughly examined in several articles within the volume. Leonid Geller's study is devoted to literary resonances between the works of the English writer Edward Bulwer-Lytton and the Russian modernist Fyodor Sologub. Geller takes as his starting point Sologub's assertion that he "stole from" Bulwer, interpreting this not as mere appropriation but as a fruitful intertextual dialogue and typological convergence in their poetics. The author identifies key parallels: motifs of magic, art, and science, as well as the interplay between mysticism and realism. Bulwer's character Zanoni, an occult magician and artist, prefigures Sologub's Trierodov from *The Crafted Legend*, where magic is also conceived as a practical science. Geller further emphasizes the intermedial context in which these literary works engage with painting (notably Bryullov and Martin), theater, and opera. He convincingly demonstrates that Sologub's borrowings do not constitute "theft", but rather represent a multidimensional channel of connection with Bulwer, with their dialogue serving as an exemplary model of "cross-cultural transfer" and "internalization", whose success hinges upon the presence of receptive sensibilities and the recognition of shared essential aspects of poetics and worldview.

Zsófia Szilágyi, in turn, writes about the influence of Russian literature on Hungarian writers, focusing particularly on Zsigmond Móricz. Analyzing the lesser-known short story by Móricz, *A Boring Day at the Front...*, Szilágyi carefully highlights moments where the presence of Russian literature is especially pronounced. Alongside this, the author presents examples from Móricz's diary, in which the writer expresses his admiration for certain Russian authors and works above others. Krisztián Benyovszky also examines the role of Russian literature on the international stage. Benyovszky discusses a publication titled *Ruzská Klazika*, which attempts to convey the sensory impressions and literary associations that hypothetical, unsuspecting readers might experience if, in 2017, without any prior knowledge of the work, they picked up this suspicious

book in a Slovak bookstore. The format of the edition alludes to the era of the former regime and to series of world literature where Russian classics occupied a special place. However, in this case, it is a mystification or parody, through which the project offers not the Russian classics themselves, but the stereotypes associated with them. The physical format of the edition, its cover, and linguistic wordplay on it play a significant role as well. Consequently, after analyzing the content, the author examines the cover and format of editions in different countries: the Czech Republic, Poland, and Hungary.

In conclusion, it is worth noting that even this brief overview of the articles demonstrates that the reader holds in their hands not merely a collection created as a gesture of gratitude to Árpád Kovács – an influential literary scholar and mentor to multiple generations of researchers. This volume constitutes a serious and profound resource for specialists across diverse fields, ranging from literary studies and literary history to philosophy and theology. The exceptionally high scholarly standard of the works gathered in this commemorative anthology undoubtedly stands as the finest expression of appreciation and respect for such an eminent scholar.

*Zsófia MAKÁDI and Dmitry A. MAZALEVSKY*





**NEWS**



**НОВОСТИ**



Николай Подосокорский  
ИМЛИ РАН, Москва

**Обзор деятельности Научно-исследовательского  
центра «Ф. М. Достоевский и мировая культура»  
ИМЛИ РАН в 2025 году**

Первым масштабным мероприятием 2025 года, проведенным 3-5 марта нашим Научно-исследовательским центром «Ф. М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН),<sup>1</sup> стала VI Международная онлайн-конференция из цикла «Достоевский: современное состояние изучения»: «Достоевский: малые формы». Она была посвящена как теории произведений малой формы (под которыми, как выяснилось, некоторые исследователи на данном этапе понимают чуть ли не все художественные сочинения писателя, помимо романов т.н. “Великого пятикнижия”), так и анализу (а также рецепции в последующей культуре) конкретных “малых” произведений классика: от *Белых ночей* и *Двойника* до *Кроткой* и *Сна смешного человека*. В конференции приняли участие более 40 ученых, учителей, вузовских преподавателей, музейных работников, независимых исследователей из шести стран (России, Сербии, Японии, США, Греции, Азербайджана).

Доклады участников отличались большим разнообразием. Вот лишь некоторые из рассмотренных тем: «О функциональной разнице малых форм в первый период творчества Достоевского и в “Дневнике писателя”» (Т. Касаткина), «Диалектика “малых” и “больших” форм в творчестве Достоевского» (П. Фокин), «“Белые ночи” Достоевского: от малой формы к большой судьбе» (Т. Боборыкина), «“Демон” Лермонтова

<sup>1</sup> Центр создан в 2019 году и бессменно возглавляется главным научным сотрудником ИМЛИ РАН, доктором филологических наук, председателем Комиссии по изучению творческого наследия Ф. М. Достоевского Научного совета «История мировой культуры» РАН, основательницей новой имлийской школы достоевистики Татьяной Касаткиной. Вместе с ней в центре работают ее ученики – кандидаты филологических наук: Татьяна Магарил-Ильяева (специализируется на теме «Достоевский и французская литература XIX века»), Катерина Корбелла (специализируется на теме «Достоевский и Данте») и Николай Подосокорский (специализируется на теме «Всемирная история в жизни и творчестве Достоевского»).

в “Кроткой” Достоевского» (Т. Касаткина), «Малая проза в “Дневнике писателя” Ф. М. Достоевского: современное состояние изучения и перспективы» (В. Борисова), «Рамочный рассказ в “Честном воре” как ключ к аксиологии совести у Достоевского» (О. Меерсон), «“Это был друг Наполеона”. Разговор о смерти маршала Ланна в “Зимних заметках о летних впечатлениях”» (Н. Подосоковский), «“Сон смешного человека” через призму Данте» (К. Корбелла), «Путь Голядкина в контексте раннего творчества Ф. М. Достоевского» (Т. Магарил-Ильяева), «“Крокодил” Ф. М. Достоевского в полемике с утопией» (Т. Алпатова) и др. Завершил конференцию Круглый стол «Что мы можем сказать о теории и классификации малых форм по результатам конференции». На нем были предложены различные подходы к тому, какие тексты можно отнести к произведениям малой формы у Достоевского, как их следует изучать в соотношении с “большими формами” и проч. Подробный аналитический обзор конференции, выполненный Т. Касаткиной, опубликован в четвертом номере журнала нашего центра *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал* за 2025 год.<sup>2</sup>

Следующая конференция, проведенная центром, – это XXVII Международные чтения «Произведения Ф. М. Достоевского в восприятии читателей XXI века». В отличие от первой, она проходила в режиме офлайн, в Музее романа *Братья Карамазовы* (Старая Русса, Новгородская область), с 8 по 10 апреля. Традиционно она позиционируется нами не просто как научная, но как взаимообучающая конференция для людей разных возрастов и профессий, причем с особым вниманием к исследовательским работам молодых исследователей. Каждый год Чтения посвящаются какому-то одному произведению Достоевского, и в этом году таким произведением стал sentimentalный роман *Белые ночи*. В конференции приняли участие более 50 школьников, студентов, аспирантов, учителей, преподавателей вузов, научных сотрудников академических институтов, независимых исследователей и почитателей творчества Достоевского из России и США. Помимо основных заседаний, в ходе Чтений были также проведены круглый стол «Вокруг романа Ф. М. Достоевского “Белые ночи”» и методологический семинар.

В докладах поднимались следующие темы: «“Другая любовь” “Белых ночей”» (Т. Касаткина), «Соотношение мужского и женского на-

2 Сайт журнала *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*: <https://dost-mirkult.ru/ru/>

чал в романе Ф. М. Достоевского “Белые ночи»» (Т. Алпатова), «Зачем Мечтатель выходит из города?» (Т. Магарил-Ильяева), «О чем мечтает Мечтатель “Белых ночей»? (Варфоломеевская ночь, сражение при Березине, Дантон и проч.)» (Н. Подосокорский), «Мотив вопрошания в повести Достоевского “Белые ночи»» (О. Пермякова), «Роман Ф. М. Достоевского “Белые ночи” и опера Дж. Россини “Севильский цирюльник»» (С. Мартьянова), «“Белые ночи” в старой и новой орфографии» (К. Шерварлы), «Человек и город: Иллюстрации М. Добужинского и И. Глазунова к повести Ф. М. Достоевского “Белые ночи»» (И. Кормильцева) и др. Обзор чтений, написанный Н. Подосокорским, опубликован во втором номере журнала *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал* за 2025 год.

В мае Российский научный фонд финансово поддержал исследовательский проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф. М. Достоевского 1859-1881 годов», разработанный коллективом сотрудников нашего центра под научным руководством Т. Касаткиной. В рамках реализации этого проекта в ИМЛИ РАН были проведены два семинара: «Методологии работы с сочинениями и кругом чтения героев в произведениях Ф. М. Достоевского» (6 июня) и «Язык, чтение и сочинение героев в “Бесах»» (26 сентября); а также III Международная научная онлайн-конференция «Книга в книге», посвященная памяти выдающегося русского филолога, теоретика культуры, музыковеда, переводчика, педагога Александра Викторовича Михайлова (1938-1995). В конференции приняли участие 59 исследователей из пяти стран (России, Германии, Нидерландов, Сербии и Хорватии). Диапазон затрагиваемых исследователями книг в книге был самым широким – от Библии до современных произведений фантастики и фэнтези. Отдельные заседания были посвящены роли и образу книг в произведениях Ф. М. Достоевского.

Особенностью нашей конференции «Книга в книге» является то, что мы рассматриваем на ней, как одни книги присутствуют в других книгах в мировой литературе от древности до наших дней, причем не в виде аллюзий и реминисценций, но как непосредственные элементы произведения (тексты и артефакты, которые герои упоминают, читают, обсуждают, интерпретируют, сочиняют, покупают, продают и т.п.). Такая оптика призвана сместить внимание с произвольных ассоциаций исследователей-компаративистов в сторону изучения и понимания непосредственной авторской воли писателей, упомянувших конкретные книги в своих сочинениях с определенной художественной целью.

Среди выступлений участников можно выделить следующие: «Скрытые книги Библии: исчезнувшие тексты Книги книг» (Г. Киприсчи), «Как читают Франческа да Римини и Паоло Малатеста?» (О. Турышева), «“Полю и Виржинии” Бернардена де Сен-Пьера во французской литературе эпохи романтизма: аспекты символизации» (Н. Литвиненко), «Специфика присутствия книги у Гоголя» (В. Кривонос), «Исторический роман Фомы Опискина о Новгороде в повести Ф. М. Достоевского “Село Степанчиково и его обитатели”» (Н. Подосокорский), «Повторение реалий книги автора в произведении персонажа: смена взгляда и искажение восприятия (роман Ф. М. Достоевского “Идиот”» (Т. Касаткина), «“С чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику”: Шекспир в “Бесах” Ф. М. Достоевского» (К. Корбелла), «Роман В. Гюго “L’homme qui rit” в “Бесах” Ф. М. Достоевского (продолжение темы)» (Т. Магарил-Ильяева), «“Поэмка” Степана Трофимовича Верховенского и ее роль в закольцовке сюжета о нем» (Е. Ратникова), «Китайский источник VII века – основа детективного цикла писателя Р. Х. ван Гулика» (Г. Сорокина), «Роман Гладкова “Цемент” в эсперанто-романе Варанкина “Метрополитен”» (С. Железнов), «Книга Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы” в фильме Эмили Атеф “Однажды мы расскажем друг другу всё” (Irgendwann werden wir uns alles erzählen)» (Э. Успенская) и др.

Видео- и аудиозаписи всех заседаний наших мероприятий (конференций и семинаров), а также выступлений сотрудников центра на других площадках, можно свободно посмотреть и послушать на следующих сайтах:

- YouTube (<https://www.youtube.com/@dostoevsky21/videos>),
- Rutube (<https://rutube.ru/channel/23727/videos/>),
- ВКонтакте (<https://vkvideo.ru/@dostmirkult/all>).

Один из ценнейших сотрудников центра, ученый секретарь нашего журнала *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, ведущий современный специалист по теме «Достоевский и Данте» Катерина Корбелла успешно защитила в этом году в ИМЛИ РАН диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ее диссертация «Творчество Ф. М. Достоевского в католической рецепции: Романо Гуардини, Диво Барсотти, Луиджи Джуссани» (научный руководитель – Т. Касаткина, официальные оппоненты – В. Борисова, Т. Ковалевская) была высоко оценена научным сообществом. В частности, президент Российского общества Достоевского Борис Тихомиров (к сожалению, совсем недавно ушедший от нас в лучший мир) в своем отзыве на автореферат диссертации Корбеллы назвал ее работу «серьезным и блестяще выполненным исследованием, в котором поставлена и успешно

разрешена капитальная литературоведческая проблема – описана, глубоко и детально проанализирована и разносторонне охарактеризована рецепция духовного наследия Ф. М. Достоевского выдающимися католическими мыслителями XX века».

Годовая работа центра «Ф. М. Достоевский и мировая культура» также во многом строится вокруг выпускаемого им ежеквартального научного издания *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. В каждом номере примерно 350 страниц (около 24 печатных листов) и 12-14 материалов. Основные журнальные рубрики этого года: «Герменевтика. Медленное чтение», «Поэтика. Контекст», «Достоевский: круг чтения», «Биография», «Музей», «Достоевский в XX-XXI веке», «Достоевский на сцене, в кино, в медиа» и др. Особое внимание редакция журнала, возглавляемая Т. Касаткиной, уделяет рецензированию новых трудов о Достоевском и материалам памяти выдающихся достоевистов. В номерах 2025 года, в числе прочего, опубликованы некрологи о Т. Киносите, Б. Тихомирове, И. Зориной (вдове Юрия Карякина), Т. Горичевой. Из журнальных статей 2025 года отмечу следующие: «О дрожащей твари в «Преступлении и наказании»» Татьяны Касаткиной; «Р. Райт и Ф. М. Достоевский: «Преступление и наказание» как претекст романов «Сын Америки» и «Посторонний»» Ольги Пановой; «Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф. М. Достоевского. Статья I» Татьяны Магарил-Ильяевой; «Записки из подполья: Письмо Сталину в защиту Достоевского» Петра Дружинина; ««Славное, сударь, времечко было!» Наполеоновские войны и образ партизана Фигнера в рассказе Ф. М. Достоевского «Отставной»» Николая Подосокорского; «Книги в книге Мэри Шелли «Франкенштейн или Современный Прометей» – маркеры философского послания» Татьяны Боборыкиной и проч.

В течение 2025 года журнал *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал* вошел в первый квартиль международной библиографической и реферативной базы данных рецензируемой научной литературы Scopus и в российский Единый государственный перечень научных изданий (ЕГПНИ, или «Белый список»). В настоящее время наш журнал занимает 10-е место среди всех российских литературоведческих научных журналов, индексируемых в Science Index (информационно-аналитической системе, построенной на основе данных Российского индекса научного цитирования [РИНЦ]).<sup>3</sup>

3 Всего таких индексируемых в Science Index журналов тематики «Литература. Литературоведение. Устное творчество» в 2025 году насчитывается 132.

Также в 2025 году вышли в свет следующие издания, подготовленные Т. Касаткиной и ее учениками-коллегами по центру (Т. Магарил-Ильяевой, К. Корбеллой, Н. Подосокорским):

- Коллективный труд под редакцией Т. Касаткиной *Авторские теории творчества* (ИМЛИ РАН, 2025, 544 с.) с большим блоком статей об авторской теории творчества Достоевского. Среди работ, вошедших в этот сборник: “Некоторые размышления о теории раннего творчества Ф. М. Достоевского” Т. Магарил-Ильяевой; “Достоевский: теория образа и теория восприятия искусства” Т. Касаткиной; “История в творчестве Ф. М. Достоевского. Как исторические реалии создают в художественных произведениях дополнительный сюжет” Н. Подосокорского.
- Второе, стереотипное издание коллективной монографии Т. Касаткиной, Т. Магарил-Ильяевой, К. Корбеллы, Н. Подосокорского *Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»* (ИМЛИ РАН, 2025).
- Второе, стереотипное издание монографии Т. Касаткиной *«Мы будем – лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского* (ИМЛИ РАН, 2025). И, кроме того, вышел перевод этой монографии на сербском: Татјана Касаткина, *«Бићемо лица...» Аналитичко-синтетичко читање дела Достојевог*, уредник Здравко Шћепановић, превела Марина Тодић (Крушчић: Панонске нити; Ваљево: Топаловић, 2025), 360 с.

Кроме того, сформирован и подготовлен к печати фундаментальный двухтомный труд (общим объемом почти 100 печатных листов, или почти 1500 книжных страниц) *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: современное состояние изучения*. Это четвертая книга научно-исследовательского проекта «Произведения Ф. М. Достоевского: современное состояние изучения», реализуемого под редакцией Т. Касаткиной содружеством ученых разных стран. Первая книга проекта была посвящена роману *Идиот* (Наследие, 2001), вторая – роману *Братья Карамазовы* (Наука, 2007), третья – роману *Подросток* (ИМЛИ РАН, 2022). Среди участников нового коллективного труда, ученые-достоевисты из России, США, Италии, Сербии и Хорватии: Т. Касаткина, Д. Мартинсен, О. Меерсон, К. Аполлонио, Н. Подосокорский, Б. Тихомиров, В. Ветловская, Л. Сараскина, Э. Успенская, В. Викторович, Я. Войводич, В. Риццо, П. Фокин, Т. Магарил-Ильяева, Н. Тарасова, К. Корбелла, А. Криницын, В. Борисова, О. Юрьева, Т. Боборыкина, О. Богданова и др. Двухтомник *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: современное состояние изучения* должен выйти в первой половине 2026 года.



Нельзя не отметить и обширную просветительскую деятельность сотрудников центра и, прежде всего, его руководителя Татьяны Касаткиной, активно выступающей с публичными лекциями, участвующей в теле- и радиопрограммах, дающей интервью различным СМИ. Протицирую, к примеру, ее слова из интервью российскому portalу *Снобъ* от 11 февраля 2025 года: «Достоевский дает читателю почувствовать и пережить идею, он, в сущности, создает в своих романах пространство возможности получения мистического опыта, возможности встречи со Христом, возможности научиться прозревать Христа в ближнем».<sup>4</sup>

У центра «Ф. М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН есть активно ведущиеся паблики в социальной сети *ВКонтакте* и в мессенджере *Telegram* (собравшие ныне более 12,4 тысяч подписчиков), подписавшись на которые, можно в режиме онлайн следить за актуальными новостями о нашей научной деятельности. Адреса страниц следующие:

Vkontakte: <https://vk.com/dostmirkult>

Telegram: <https://t.me/dostmirkult>

4 “Стань Христом и радуйся Апокалипсису. Чему учит русская религиозная философия”, <https://snob.ru/culture/stan-khristom-i-raduisia-kontsu-sveta-chemu-uchit-russkaia-religioznaia-filosofia/> (28.11.2025).



Jordi MORILLAS  
University of Lübeck

***Chronicle of the International Conference  
“Humanness, Godness, and the Universe  
in Dostoevsky’s Work” (Athens, 16-18 October 2025)***

From 16 to 18 October, 2025, the first Greek International Conference dedicated to F. M. Dostoevsky took place at the University of Athens under the title “Humanness, Godness, and the Universe in Dostoevsky’s Work” (In Greek: *Ο Άνθρωπος, ο Θεός και ο Κόσμος στο έργο του Φ. Ντοστογιέφσκι*). The symposium was organized by Zorka Šljivančanin,<sup>1</sup> Markos Galounis<sup>2</sup> and Christina Karakapeli<sup>3</sup> in close collaboration with Stefano Aloe, professor at the University of Verona and current president of the *International Dostoevsky Society* (IDS).

The theme of the conference stirred interest and drew participation from almost all regions of the world: Hungary, Italy, Spain, France, Turkey, The United States, The Russian Federation, the People’s Republic of China, Japan, Cyprus and, of course, Greece.

Organized in work sessions (presentations) together with film screenings and cultural activities, the symposium began on Thursday, October 16 with a brief presentation by the organizers, followed by the first panel. This session (“Reading Dostoevsky Philosophically: Reception Issues and Interpreta-

- 1 Šljivančanin, a professor at the University of Cyprus is the author of “Dostoevsky in Greece. A Brief History of Reception (1877-1929)”, *Dostoevsky Studies*, 27, 2024, pp. 145-158.
- 2 This Athens-based philologist and philosopher has published (together with Zorka Šljivančanin) “Books on Dostoevsky in Greece: An Overview”, *Dostoevsky Studies*, 27, 2024, pp. 181-202, as well as “On the Sources of Nihilism in Dostoevsky’s *Crime and Punishment*”, *Journal of Russian Literature and Culture*, vol. 11, № 16, 2020, pp. 237-257. He is also known for his papers on “The Aesthetics of Dostoevsky’s *Idiot* in Tarkovsky’s *Sacrifice*”, presented at the XIV Symposium of the International Dostoevsky Society “Dostoevsky Philosophical Mind, Writer’s Eye”, held in Naples between 13-20 June, 2010; on “Political Nihilism in Dostoevsky’s *Crime and Punishment*”, presented at the XV International Dostoevsky Symposium, “Dostoevsky and Journalism”, held in Moscow between 8-14 July, 2013; and on secularism in *The Idiot*, presented at the Conference *Dostoevsky Anthropology. Man as a problem and object of representation in Dostoevsky’s world*, which took place in Sofia between 23-26 October, 2018.
- 3 See her publication “Ares Alexandrou: The Balancing Act of Translating Dostoevsky into Greek”, *Dostoevsky Studies*, 27, 2024, pp. 159-179.

tive Debates”) dealt with topics as diverse as the application of Artificial Intelligence to understanding Dostoevsky’s work (Carol Apollonio); whether the Russian writer can be described as a philosopher and theologian (Jordi Morillas); or the reception and interpretation of Dostoevsky in Greece at the beginning of the 20th century (Zorka Šljivančanin).

After a propitious break of about 15 minutes, the morning continued with speakers addressing philosophical and theological issues in Dostoevsky’s work (“Approaching the Dostoevskian Philosophical Concept”); especially noteworthy here was Markos Galounis’s presentation on the *kenosis* of Christ in *The Idiot*.

The theme for the afternoon session was “Exploring the World of Dostoevsky’s Characters,” including a presentation from Northwestern University professor Susan McReynolds, “Dostoevsky’s Scapegoats”. The first day finished with the screening of the short film *The Yellow Ticket* (2025) by Piotr Toczyński, as well as the classic *Nastazja* (1994) by Andrzej Wajda.

The second day (October 17) was fully dedicated to the main theme of the conference, namely “Humanness, Godness and the Universe in Dostoevsky’s Work”, focusing first on *The Brothers Karamazov* and then on the other novels. Topics ranged widely, particularly in the second session, from the writer’s religious biography (Sabri Gürses) to a linguistic analysis of *The Adolescent* (Natalia Bulgakova-Fréval) to an interesting reflection on the concept of beauty from an economic point of view in *The Idiot* (Shingo Shimizu).

The first afternoon session was equally extensive in terms of topics discussed (“Comparative Perspectives on Dostoevsky’s Creative Thought”). The second session again focused on philosophical issues both in Dostoevsky’s work and, above all, in Asian thought, with presentations from Chinese and Japanese colleagues (“Cross-Cultural Dialogues in Philosophy and Literature: From Dostoevsky to East Asian thought”).

The third and final day (October 18) had a distinctly national flavour, as all presentations were made in Greek (“Humanness, Divinity and the Universe in Greek Scholarship”). However, it should be noted that the organizers politely attenuated the language barrier by sending English abstracts of the papers presented. Here are some of the titles: “God, World and Man to *Poor Folk* by F. Dostoevsky”, “The Theologian Listens to Non-Theologians Who Read Dostoevsky”, “Crime as an Act of Ontological Transcendence and Self-Deification (*isotheia*). The Case of Raskolnikov”, “The Anthropology of Dostoevsky in the Age of Transhumanism”, and “Love and Beauty in Dostoevsky”.

The day ended with an organized visit to both the Acropolis and its Museum. Despite understandable fatigue, the visit stirred great interest and pro-

voked more than a few discussions that continued into the next day. On Sunday, October 19, an excursion to the city of Delphi took place, though, unfortunately, only a few were present. On the journey from Athens to Delphi, however, the guide wanted to clarify certain questions that had been left open the previous day, such as, for example, the story of the sacking of the Parthenon by the Englishman Lord Elgin and the refusal of the *British Museum* to return everything to Greece that had been plundered.

Despite the bad aftertaste left by the outrageous behaviour of the English, the visit to the temple of Apollo and the adjacent Museum was an unforgettable experience, especially considering the fog and cold that accompanied us, which lent an even more mysterious and disturbing aspect to the home of the Pythia. The day culminated in lunch at a typical Greek restaurant, closing a series of meals that had begun with dinner on Friday night.

In this way, with this combination of academic work, cultural visits and communal meals, all the participants of this first Greek International Conference on Dostoevsky, held in the beautiful city of Athens, left with an excellent impression, as evidenced by the fact that the vast majority promised to return soon to a place that, despite the millennia, continues to be *the* focus of Culture.





## ***Humanness, Godness, and the Universe in Dostoevsky's Work***

International Conference  
16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> October, 2025  
University of Athens, Panepistimiou 30, Athens

<b>THURSDAY, 16<sup>TH</sup> OCTOBER, 2025</b>			
09:00-09:30	<b>REGISTRATION</b>		
09:30-10:00	<b>WELCOME ADDRESS</b>		
10:00-11:45	<b>FIRST SESSION</b> (chair: Stefano Aloe)	Reading Dostoevsky Philosophically: Reception Issues and Interpretative Debates	
	Carol Apollonio	Man vs machine: applying AI to interpretations of Dostoevsky's fiction	Duke University, US
	Romilo Aleksandar Knežević	Nikolai Berdyaev's reading of Dostoevsky. An absolutely new stage in anthropological knowledge	University of Niš, Serbia
	Jordi Morillas	Достоевский как философ? Достоевский как богослов? Конец недоразумения!	University of Lübeck, Germany
	Zorka Šljivančanin	Early Interpretations of Dostoevsky as a Religious Thinker in Greece	University of Cyprus
	Анна Резниченко	Достоевский на философском пароходе	Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
11:45-12:00	<b>COFFEE/TEA BREAK</b>		

12:00-13:45	<b>SECOND SESSION</b> (chair: Carol Apollonio)	Approaching the Dostoevskian Philosophical Concept	
	Иван Есаулов	Иерархия и полифония как Божественное и человеческое в мире Достоевского	Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia
	Katalin Kroó	Полнота в смысле синтеза компонентов универсума в творчестве Достоевского	Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
	Arpi Movsesian	Dostoevsky's Androgynous God	University of Notre Dame, US
	Markos Galounis	The self-emptying of God (Kenosis) in <i>The Idiot</i>	Researcher, Greece
13:45-15:15	LUNCH BREAK		
15:15-17:00	<b>THIRD SESSION</b> (chair: Anna Reznichenko)	Exploring the World of Dostoevsky's Characters	
	Susan McReynolds	Dostoevsky's Scapegoats	North-Western University, US
	Наохито Саису	Пощечина и дуэль в творчестве Достоевского: защита чести или испытание для обретения смирения?	Nagoya University of Foreign Studies, Japan
	Katherine Sinyavin	"Through a Blazing Furnace of Doubt": Marya Timofeevna Lebyadkina as Dostoevsky's Reponse to Holbein's Dead Christ	University of California, Berkeley, US
17:00-17:20	<b>Pre-screening talk</b>	Stefano Aloe, President of the International Dostoevsky Society	



17:00-19:00	<b>MOVIE SCREENING</b>	“The Yellow Ticket”, by Piotr Toczyński “Nastasja”, by Andrzej Wajda	
<b>FRIDAY, 17<sup>TH</sup> OCTOBER, 2025</b>			
09:00-09:30	<b>REGISTRATION</b>		
09:30-11:15	<b>FIRST SESSION</b> (chair: Jordi Morillas)	Humanness, Godness and the Universe in <i>Brothers Karamazov</i>	
	Zhou Qichao	Представление вихрей симбиоза сознания, демонстрация энергии слияния идей - О создании характера Ивана в «Братьях Карамазовых»	Zhejiang University, China
	Alina Wyman	Are Ivan Karamazov's Existential Grievances no Longer Relevant? Dostoevsky in Light of Lydia Ginzburg's Socio-Philosophical Critique	New College of Florida, US
	Zhang Lei	The Triple Images of Ivan Karamazov	Anhui Normal University, China
	Рицуко Кидэра	Варенье вишнёвое в романе «Братья Карамазовы»	Kyoto Sangyo University, Japan
11:15-11:30	<b>COFFEE/TEA BREAK</b>		
11:30-12:45	<b>SECOND SESSION</b> (chair: Zorka Šljivančanin)	Humanness, Godness and the Universe in Dostoevsky's Novels	
	Sabri Gürses	From Human to God: The Doubles in Dostoevsky	Writer, Türkiye

	Natalia Bulgakova-Fréval	The categories of order and disorder in F. Dostoevsky's Novel <i>The Adolescent</i>	Tomsk State University, Russia; University of Poitiers, France
	Shingo Shimizu	Князь Мышкин как человек без интереса: представление идеала красоты Ф. М. Достоевского в романе «Идиот»	The University of Tokyo, Japan
12:45-14:15	LUNCH BREAK		
14:15-16:00	<b>THIRD SESSION</b> (chair: Zhou Qichao)	Comparative Perspectives on Dostoevsky's Creative Thought	
	Zhang Xiaodong	On the Contingency in <i>The Idiot</i> and <i>Au hazard Balthazar</i>	Beijing Normal University, China
	Christina Karapeli	Revisiting Dostoevsky in Greek: Translation Histories and Reception in 21 <sup>st</sup> -Century Greece's Evolving Literary Landscape	National and Kapodistrian University of Athens, Greece
	Ma Wenying	«Новое слово» Гражданина-Поэта: Н.А. Некрасов в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского	Sichuan University, China
	Wang Kexin	Бунтарство кротких: Переписывание Достоевским пьесы «Гроза» в повести «Кроткая»	Beijing University, China
16:00-16:15	COFFEE/TEA BREAK		

16:15-17:30	<b>FOURTH SESSION</b> (chair: Naohito Saisu)	Cross-Cultural Dialogues in Philosophy and Literature: From Dostoevsky to East Asian Thought	
	Liu Na	Путь искупления Раскольникова и «закалывание через дела» в философии «сердца» Ван Янмина: сравнительный анализ	Tianjin Normal University, China
	Zonghu Wang	«Мудрость отказа от синтеза: Межкультурный диалог между полифоническим романом и даосской диалектикой»	Capital Pedagogical University, China
	Kodai Machida	Dostoevsky's Influence on Maruyama Masao: Religion and Democracy in Postwar Japan	Waseda University, Japan
17:30-17:45	<b>CLOSING REMARKS OF THE SECOND DAY OF THE CONFERENCE</b>		
<b>SATURDAY, 18<sup>TH</sup> OCTOBER, 2025</b>			
09:00-09:15	<b>REGISTRATION</b>		
09:15-11:00	<b>FIRST SESSION</b> (chair: George Kythreotis)	Humanness, Godness and the Universe in Greek Scholarship	
	Δημήτρης Μπαλτάς	«Θεός - κόσμος - άνθρωπος στους "Φτωχούς" του Φ. Ντοστογιέφσκι».	Researcher, Greece
	Ελένη Λαδιά	Το πρόβλημα του τετάρτου στους <i>Αδελφούς Καραμάζοφ</i>	Writer, Greece

	Μελίνα Κωνσταντινίδου	Το έγκλημα ως πράξη οντολογικής υπέρβασης και ισοθεΐας	Researcher, Greece
	π. Ευάγγελος Γκανάς	Ο θεολόγος αφουγκράζεται τους μη θεολόγους που διαβάζουν τον Ντοστογιέφσκι	Researcher, Greece
11:00-11:15	COFFEE/TEA BREAK		
11:15-12:45	<b>SECOND SESSION</b> (chair: Dimitris Baltas)	Humanness, Godness and the Universe in Greek Scholarship	
	Σταύρος Γιαγκάζογλου	Έρωτας και Κάλλος στον Ντοστογιέφσκι	National and Kapodistrian University of Athens, Greece
	Περικλής Αγγελόπουλος	Η ανθρωπολογία του Ντοστογιέφσκι υπό το φως της αισθητικής θεολογίας, στην εποχή του υπερανθρωπισμού	Researcher, Greece
	Γιώργος Κυθραιώτης	Η πόλη ως τρόπος. Η αισθητική του χώρου στον <i>Παύλο</i> του Ντοστογιέφσκι	Researcher, Cyprus
12:45-13:00	COFFEE/TEA BREAK		
13:00-13:20	<b>Pre-screening talk</b>	Markos Galounis	Researcher, Greece
13:20-15:50	<b>MOVIE SCREENING</b>	“The Sacrifice”, by Andrei Tarkovsky	
16:10-16:25	<b>CLOSING REMARKS OF THE CONFERENCE</b>		

Alejandro Ariel GONZÁLEZ  
President of the Argentine Dostoevsky Society, Buenos Aires

### ***The First Winter Symposium of the IDS***

Between June 15 and 19, 2026, the XIX Symposium of the International Dostoevsky Society will be held in the city of Buenos Aires.<sup>1</sup>

For the Argentine Dostoevsky Society (SAD), it is both an honor and a challenge to host this prestigious event, the most important global gathering of Dostoevsky specialists, which is being held the very first time in Latin America (and in the Southern Hemisphere!).

Buenos Aires was chosen as the venue for the XIX Symposium in August 2023 in Nagoya, Japan. The candidacy of the Argentine capital was received very positively by those specialists present at the meeting.

Despite the geographical distance, which complicates logistics and raises travel costs, the number of submissions received has exceeded all expectations: 150! If all goes according to plan, there will be large delegations from primarily three countries: the United States, Russia, and Brazil. We have also received abstracts from several European countries, from China, Japan, and from some of our neighbors in Latin America. We have also received proposals, notably, from three Turkish specialists, which seems to indicate that the geographical scope of the IDS Symposium is expanding. This is something we can only celebrate.

The XIX Symposium of the IDS will focus on two main themes: the novel *The Adolescent* and “Dostoevsky and Translation”. In the first instance, we continue the recent tradition of dedicating each Symposium to one of Dostoevsky’s five major novels, marking, in succession, the 150th anniversary of their publication. In the second case, the XIX Symposium will break new ground in the central role it affords to translation. While the subject of translation and mediation has gained increasing relevance in Dostoevskian studies, it is only now being made into a fundamental object of reflection. The focus encompasses, in addition to linguistic issues, the circulation of texts, cultural systems, modes of reception, and the diverse roles that Dostoevsky’s works have played in various countries.

In addition to these two main themes, the XIX Symposium will feature presentations on Dostoevsky and cinema, on Russia and Europe in Dostoevsky’s work, and on the reception of Dostoevsky in Latin America. Many papers

1 See: <https://rusaires.wixsite.com/xix-simposio/xix-symposium-eng> (in four languages).

will focus on issues directly related to Dostoevsky's poetics, while others will analyze the relationship between Dostoevsky and philosophy, religion, and psychology.

At the XIX IDS Symposium, awards will be presented to the winners of the short film competition based on Dostoevsky's life and works. We look forward to receiving numerous high-quality proposals, as has been the case in previous similar contests.

As usual, on the day after the Symposium closes, participants will have the chance to relax after the intense days of work. To this end, the Argentine Dostoevsky Society has organized a one-day trip to the picturesque city of Colonia, in Uruguay, located on the opposite shore of the Río de la Plata, the widest river in the world.

The location for the next symposium will be chosen during our meeting in Buenos Aires. We trust that prospective hosts will present solid and compelling proposals. The Argentine Dostoevsky Society will be more than willing to offer guidance and assistance based on the work carried out and the experience accumulated.

We look forward to seeing you in Buenos Aires in a few months!

**IN MEMORIAM**





Владимир Захаров, Ирина Андрианова  
Петрозаводский государственный университет

***Продолжить дело: памяти  
Бориса Николаевича Тихомирова  
(10.12.1952 – 28.08.2025)***



28 августа в возрасте 72 лет ушел из жизни Борис Николаевич Тихомиров, доктор филологических наук, заместитель директора по науке Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, президент Российского общества писателя.

Он родился в Ленинграде 10 декабря 1952 года.

В школе его учительницей литературы была Елена Борисовна Чернова (урожденная Покровская) – племянница поэта Серебряного века Николая Гумилева, сотрудница Института русской литературы (Пушкинского Дома) в 1920-е гг. Она изменила судьбу школьника, делавшего успехи в точных науках, – благодаря урокам Елены Борисовны он на всю жизнь полюбил русскую литературу и связал с ней свою профессиональную деятельность.

В 1973 году Борис Тихомиров поступил на факультет русского языка и литературы Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена, который с отличием окончил в 1978 году. По-

сле в течение семи лет преподавал русский язык и литературу в школе. В 1985 г. был зачислен в очную аспирантуру, которую завершил досрочно в 1986 г. защитой кандидатской диссертации «Творческая история романа Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”» (научный руководитель – проф. Я. С. Билинкис).

С 1986 по 1998 г. Б. Н. Тихомиров трудился ассистентом, затем доцентом кафедры русской литературы Ленинградского государственного педагогического института (с 1990 года – Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена). Читал курс книжной культуры Древней Руси, спецкурс по творчеству Ф. М. Достоевского, вел семинарские занятия по введению в литературоведение, поэтике, стиховедению.

Б. Н. Тихомиров был одарен цепкой памятью и широкой эрудицией, был уверен, деловит, любознателен, трудолюбив, энергичен. Создавалось впечатление, что он знает о Достоевском даже больше, чем сам писатель о себе. При этом ученого всегда отличало радушие, отзывчивость и дружелюбие, в том числе к своим оппонентам в науке.

С 1993 года Борис Николаевич являлся заместителем директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, которому он был глубоко предан. Как истинный музейщик, он ценил мемориальные предметы и превосходно знал фонды музея. Б. Н. Тихомиров был одним из кураторов созданной к 200-летию Ф. М. Достоевского литературной экспозиции «Достоевский. Жизнь и творчество: pro et contra» (2021), а также ряда выставок, которые с большим успехом проходили в музее писателя. Последняя выставка, над которой он работал с нескрываемым увлечением, это «Сикстинская Мадонна и Достоевский» (2025). На ней были представлены материалы, которые дают основание надеяться, что в фондах Эрмитажа нашлась фотография великой картины Рафаэля, висевшая в рабочем кабинете писателя в Петербурге.

С 1993 года Борис Николаевич постоянно участвовал в работе авторитетнейшей конференции «Достоевский и мировая культура». В ноябре 2025 года ей исполнилось 50 лет. Материалы конференции, публиковавшиеся в одноименном научном альманахе, были тщательно отредактированы им. Ответственный редактор стремился к точности каждого факта в издании, лично проверял по первоисточникам цитаты в статьях авторов.

Б. Н. Тихомиров являлся участником уникальных издательских проектов петербургского музея писателя – альбомов *Образ Достоевского в*

*фотографиях, графике, живописи, скульптуре* (2009), *Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике* (2011), *Театр Достоевского в работах художников сцены. С.-Петербург – Москва: XX век* (2015).

Ученый – автор и составитель многих книг, как личных, так и коллективных. Главным трудом Бориса Николаевича, выдержавшим три переиздания, является книга-комментарий *«Лазарь! гряди вон»*. Роман Ф. М. Достоевского *«Преступление и наказание» в современном прочтении* (2005, 2016, 2024). Ее автор указал исследователям, учителям, школьникам и студентам на все значимые элементы этого произведения Достоевского, познакомил с существующими научными подходами к решению тех или иных проблем текста, дал возможность читателям самим выстроить собственное понимание великого романа.

С энтузиазмом Борис Николаевич участвовал в таких фундаментальных трудах, как *Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского* (1993-1995), *Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции: Научное описание* (2005), *Достоевский и XX век* (2007), энциклопедический словарь-справочник *Достоевский: сочинения, письма, документы* (2008), двухтомное и трехтомное *Евангелие Достоевского* (2010; 2017), *Хроника рода Достоевских* (2012), комментированная антология стихов Достоевского и его современников *«Жил на свете таракан...»* (2016), коллективная монография *Новые архивные и печатные источники научной биографии Ф. М. Достоевского* (совместно с Е. Д. Маскевич и Н. А. Тихомировой) (2021). Он участвовал в издании писем сестер Анны Фальц-Фейн и Екатерины Достоевской (1999), полного текста воспоминаний жены писателя А. Г. Достоевской (2011, 2015, 2024) и его дочери Л. Ф. Достоевской (2018).

Полное издание воспоминаний А. Г. Достоевской, изданное в 2015 г. Б. Н. Тихомировым и И. С. Андриановой, было переведено на испанский язык Алахандро Ариэлем Гонсалесом (2023). В непростой работе аргентинского переводчика Борис Николаевич оказывал консультативную помощь, объясняя значения устаревших слов, использованных женой писателя.

Особую востребованность не только у исследователей, но, в первую очередь, у музейных работников, краеведов и экскурсоводов Петербурга имеют книги Б. Н. Тихомирова *Достоевский на Кузнечном. Даты. События. Люди* (2012, 2022; новое, переработанное автором издание готовится к выходу в ближайшее время), иллюстрированный путеводитель *«А живу в доме Шиля...»: адреса Ф. М. Достоевского в Петербурге, известные и неизвестные. 1837-1881* (2016) и *Достоевский: литературные прогулки по*

*Невскому проспекту: от Зимнего дворца до Знаменской площади* (2022). Эти книги написаны с таким знанием Петербурга XIX в., как будто их писал современник самого Достоевского.

Ученый всегда увлекался архивным поиском и текстологией. Он разоблачал поддельные автографы, якобы принадлежавшие Достоевскому, занимался поиском утраченных рукописей писателя, был заинтересован в систематизации и описании сохранившихся из них. Так, он провел целое расследование, чтобы выдвинуть мотивированные гипотезы, объясняющие исчезновение рукописей романа *Братья Карамазовы*, и наметить направления поиска этих ценных документов.

При непосредственном участии Б. Н. Тихомирова, к 200-летию юбилею великого русского писателя, вышел из печати обновленный каталог *Рукописное наследие Ф. М. Достоевского* (2021), для которого он подготовил три раздела “Официальные документы и деловые бумаги”, “Записи и пометы на книгах и письмах”, “Дарственные надписи на книгах и фотографиях”.

Являясь автором комментариев ко многим изданиям произведений классика, он аккуратно следовал условиям этого научного жанра: точность, выверенность, осмысленность, аргументированность, немногословность. Забота о читателях отличают комментарии, сделанные Б. Н. Тихомировым. Особый интерес представляют комментарии ученого в томах *Полного собрания сочинений Достоевского (канонические тексты)*, выпускаемого Петрозаводским государственным университетом.

Здесь же в 2006 г. Б. Н. Тихомиров защитил докторскую диссертацию на тему «Религиозные аспекты творчества Ф. М. Достоевского: Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии». В работе рассмотрен вопрос, кем, когда и по какой причине редактировался текст развернутых библейских цитат при издании произведений писателя. Ее объем существенно выходил за рекомендуемые параметры для такого рода научных сочинений: он составил 567 страниц.

Перу ученого принадлежат свыше 300 статей, опубликованных в авторитетных научных изданиях мира и переведенных на английский, японский, итальянский, испанский, немецкий языки. Как автор, он сотрудничал со многими периодическими изданиями: *Русская литература, Достоевский и современность, Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, Dostoevsky Studies, “Dostoevsky Monographs”* и др. В последнее десятилетие исследователь особое внимание уделял журналу *Неизвестный Достоевский*, созданному 12 июля 2013 г. по инициативе членов правления Международного Общества Достоевского

(International Dostoevsky Society). Он работал в единой команде с редакцией журнала – как постоянный автор, опытный рецензент, член коллегии журнала. В журнале были опубликованы 40 его статей, вводящих в научный оборот уникальные архивные материалы; его заботами появлялись новые авторы, а Достоевский продолжал быть увлекающим, неизвестным и неизведанным.

Большая подвижническая работа Б. Н. Тихомирова по увековечиванию творческого наследия Достоевского не ограничивается его уникальными научными трудами и организацией экспозиций и выставок петербургского музея писателя. Он вел активную работу по популяризации творчества Достоевского: читал открытые лекции для посетителей музея, консультировал сценаристов и режиссеров, снимавших фильмы о Достоевском и его семье, выступал с докладами на всероссийских конференциях и международных симпозиумах, с 1998 г. являлся членом Международного общества Достоевского.

Борис Николаевич был хранителем памяти об ушедших исследователях Достоевского, разоблачителем завиральных работ, поддельных рукописей и мифов о писателе, неутомимым рассказчиком об окружении писателя, исследователем, обладающим уникальными умениями (одно из последних – освоение нейросети по выявлению архивных документов о семье Достоевских).

За свои заслуги выдающийся ученый был награжден международным орденом «Звезда Достоевского» и памятной медалью Министерства культуры Российской Федерации «Великий русский писатель Ф. М. Достоевский 1821-2021». Книги его авторства и выходившие в соавторстве также получали высокие награды. В 2011 г. двухтомное *Евангелие Достоевского*, подготовленное Борисом Николаевичем совместно с В. Н. Захаровым и В. Ф. Молчановым, было удостоено Всероссийской историко-литературной премии «Александр Невский» 1-й степени, а в 2022 г. его книга *Достоевский. Литературные прогулки по Невскому проспекту. От Зимнего дворца до Знаменской площади* стала победителем в специальной номинации «Россия: культурный код» национального конкурса «Книга года».

У неутомимого исследователя было много планов, воплощение которых вывело бы на новый уровень современную науку о Достоевском: подготовлены исправления и дополнения к 1-му тому *Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского*, обновленные комментарии к изданиям произведений писателя, на основе уникальных архивных материалов написаны новые статьи об окружении писателя, обсуждались проект «Мо-

сква Достоевского», новое издание переписки писателя с женой и книга об этой выдающейся женщине... Теперь эти планы должны воплотить в жизнь другие исследователи в память о Б. Н. Тихомирове. В будущем предстоит большая работа, которую нужно начинать сейчас.

У выдающегося ученого осталось богатое наследие: его книги, статьи, выставки, доклады, замыслы, наброски и заготовки. Оно обширно – его нужно и сохранить, и приумножить. Для этого в первую очередь необходимо составить библиографию трудов исследователя, а на ее основе создать электронную библиотеку его печатных и электронных книг и статей.

Б. Н. Тихомиров имел свою методологию исследования. Его рабочий кабинет был заполнен книгами, справочно-энциклопедическими изданиями. Книга в его библиотеке была не просто источником знаний – она была инструментом познания. На страницах многих книг из библиотеки Тихомирова стоят его отметки и примечания. Он был читателем и исследователем одновременно. Оставив свои маргиналии в прочитанных книгах, он обогатил эти издания. Маргиналии – особый жанр в научном творчестве Б. Н. Тихомирова. Наш долг – их сохранить и опубликовать. Сделать это полиграфически трудно и сложно, но в электронном формате возможно.

Неутомимый исследователь Б. Н. Тихомиров смог бы прокомментировать всего Достоевского. До реализации этого замысла оставалось немного. Но не случилось... Нужно переиздать опубликованные в разных изданиях комментарии Тихомирова к произведениям Достоевского. Образец есть: третье издание книги-комментария *«Лазарь! гряди вон»*. Роман Ф. М. Достоевского *«Преступление и наказание» в современном прочтении* (2024). Конечно же, нужно отдельно опубликовать комментарии к *Евангелию Достоевского*, взяв за основу второе издание (2017).

Сохраним память о Борисе Николаевиче Тихомирове, продолжим его дело!

## **Приложение – Борис Тихомиров и Тоёфуса Киносита**

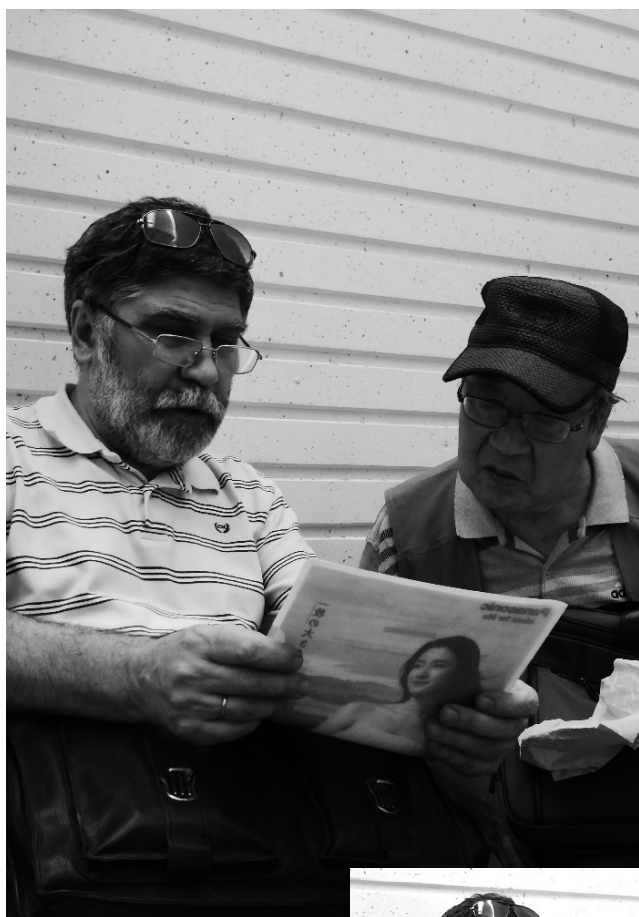
### **Список иллюстраций**

- Илл. 1-2* Борис Тихомиров и Тоёфуса Киносита, Гранада (Испания), XVI Симпозиум МОД, июнь 2016 – фото Графа Алойского.
- Илл. 3* Борис Тихомиров, Стефано Алоэ, Валентина Борисова, Музей-Квартира Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, Конференция «Достоевский и мировая культура», ноябрь 2000 – фото Ирины Ахундовой.
- Илл. 4* Б. Н. Тихомиров, Бостон (США), XVII Симпозиум МОД, июль 2019 – фото Графа Алойского.
- Илл. 5* Сергей Шаулов, Дебора Мартинсен, Борис Тихомиров, Бостон (США), XVII Симпозиум МОД, июль 2019 – фото Павла Фокина.
- Илл. 6* Б. Н. Тихомиров, Гранада (Испания), XVI Симпозиум МОД, июнь 2016 – фото Графа Алойского.
- Илл. 7* В. Н. Захаров, И. С. Андрианова, Н. А. Тарасова, Б. Н. Тихомиров, С. А. Кибальник, Бостон (США), XVII Симпозиум МОД, июль 2019 – фото из архива Ирины Андриановой.
- Илл. 8* Слева на право, стоя: Е. А. Федорова, И. С. Андрианова, С. С. Шаулов; сидя: О. В. Седельникова, Б. Н. Тихомиров, В. В. Борисова, Бостон (США), XVII Симпозиум МОД, июль 2019 – фото из архива Ирины Андриановой.
- Илл. 9* Тоёфуса Киносита, Гранада (Испания), XVI Симпозиум МОД, июнь 2016 – фото Графа Алойского.
- Илл. 10* Тоёфуса Киносита на открытие выставки в Доме Паскова, Москва (РФ), июнь 2013 – фото Графа Алойского.

*Илл. 11* Тоёфуса Киносита и Такаёси Симидазу на пароме к Капри (Италия), XIV Симпозиум МОД, июнь 2010 – фото Графа Алойского.

*Илл. 12* Киносита-сан читает доклад, Гранада (Испания), XVI Симпозиум МОД, июнь 2016 – фото Графа Алойского.





Илл. 1-2

*Илл. 3**Илл. 4*



Илл. 5-6



*Илл. 7**Илл. 8*

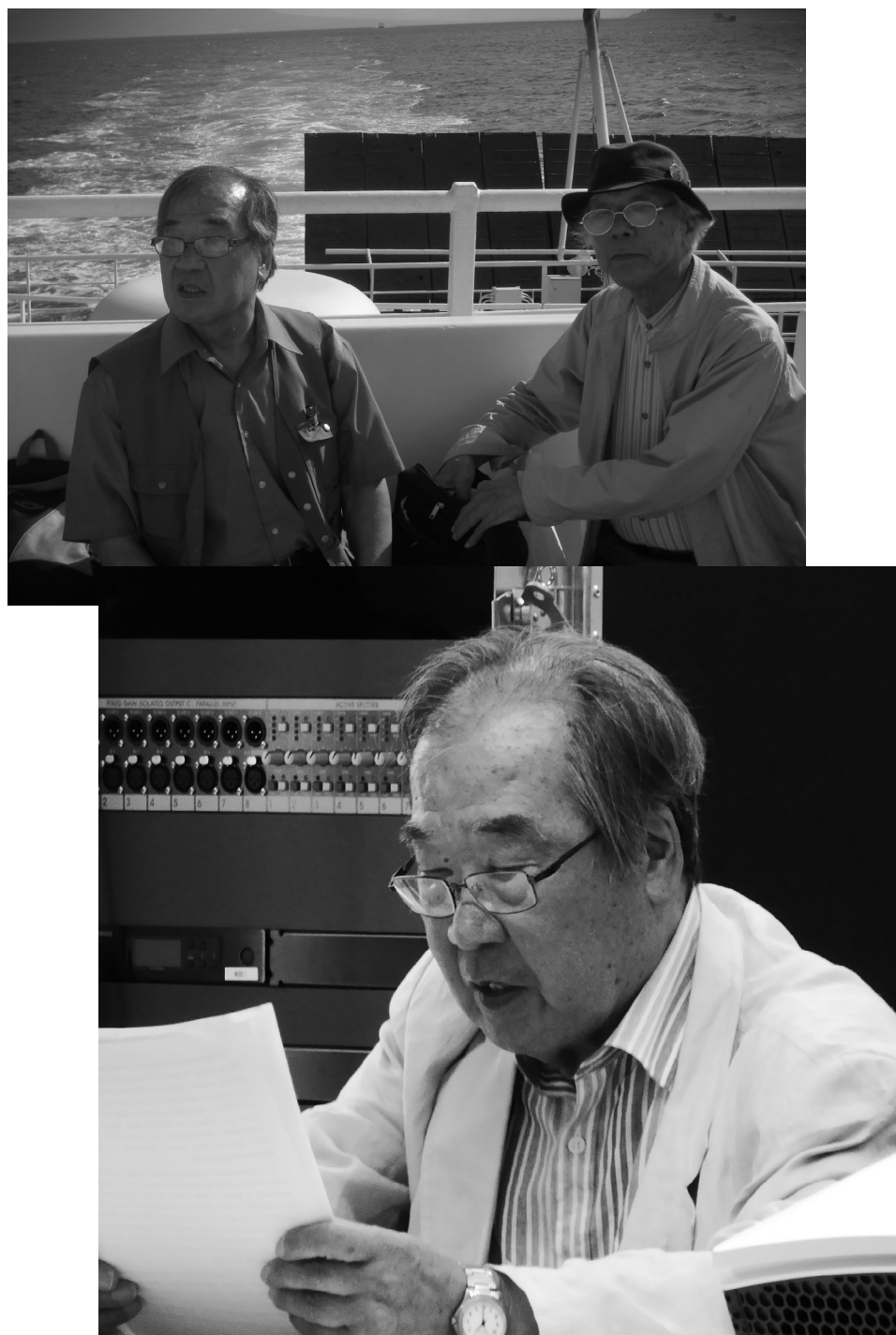


*Илл. 9*



*Илл. 10*





Илл. 11-12





Наохито Саису

Нагойский университет иностранных исследований

***Тоёфуса Киносита (1936-2025): японский ученый,  
всю жизнь занимавшийся развитием  
мирового и японского достоевсковедения***



26 февраля 2025 года в 0 часов 15 минут скончался японский исследователь русской литературы Тоёфуса Киносита. Ему было 88 лет.

Киносита родился в 1936 году, а я – в 1986-м, так что между нами ровно полвека разницы в возрасте. Если вновь осознать эту разницу, я сам удивляюсь тому, насколько многим обязан Киносите. В то же время круг исследователей, с которыми он на протяжении долгих лет поддерживал тесную связь, был весьма широк, и потому я не вполне уверен, что моя кандидатура наиболее подходящая для написания подобного некролога. Однако, полагая, что сам факт написания этого текста представителем более молодого поколения – включая исследователей младше меня – может служить косвенным свидетельством того, насколько широко Киносита общался с учеными и читателями разных поколений, я решил, что имею право на этот шаг.

Тоёфуса Киносита родился 10 декабря 1936 года в Нагасаки. Он окончил филологический факультет Университета Васэда, затем прошел обуче-

ние в аспирантуре того же университета по специальности «русская литература», после чего преподавал в Университете Чiba вплоть до выхода на пенсию в 2002 году. И после этого он продолжал научную работу до самого конца своей жизни.

Если рассмотреть научное наследие Киносита, становится очевидно, что подавляющее большинство его работ связано с Достоевским и что он посвятил изучению творческого наследия писателя всю свою жизнь. Киносита оставил три научные монографии на японском языке и две – на русском, а также многочисленные статьи о Достоевском как на японском, так и на русском языках. До выхода в 2025 году русскоязычной книги Тэцую Мотидзуки, в которой были подведены итоги его исследований Достоевского (Тэцую Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* [Белград: Граничар, 2025]), насколько мне известно, Киносита был единственным японским исследователем, опубликовавшим авторские монографии о Достоевском на русском языке (при этом следует отметить, что две книги Кэнноске Накамуры были переведены на русский язык: *Чувство жизни и смерти у Достоевского* [Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997]; *Словарь персонажей Ф. М. Достоевского* [Санкт-Петербург: Гиперион, 2011]).

В своих первых работах, написанных на японском языке, Киносита, выступая как исследователь, занимавшийся вопросами сравнительного литературоведения, публиковал статьи о Достоевском в сопоставлении с японскими писателями, в том числе с Хагиварой Сакутаро. Он также последовательно обращался к ключевым темам, которые рассматривались как значимые в российском и мировом достоевсковедении, включая интерпретацию понятия “реалист в высшем смысле”. В последние годы он писал статьи, посвященные связи творчества Достоевского с русским православием и исихазмом. Многие из своих основных работ, первоначально написанных по-японски, Киносита публиковал также на русском языке, и их цитируют исследователи по всему миру. В настоящее время для японских исследователей русской литературы стало обычным делом публиковаться на русском и английском языках, однако та настойчивость и последовательность, с которой Киносита представлял свои исследования на русском языке, была по-настоящему новаторской. Его статьи неоднократно публиковались в серии *Достоевский. Материалы и исследования* издательства «Наука», и тем, кто заинтересуется его научным наследием, прежде всего стоит обратиться именно к этому изданию.

Среди переводов Киносита на японский язык – труд Л. Н. Толстого *О жизни*, дневники Анны Достоевской, а также работа Я. Э. Голосовкера о Достоевском и Канте. Ниже приводится перечень его основных трудов.

## Монографии

- 『近代日本文学とドストエフスキー 夢と自意識のドラマ』成文社、1993年。[*Современная японская литература и Достоевский. Драма сна и самосознания*] (Токио: Сэйбунся, 1993).
- 『ドストエフスキー その対話的世界』成文社、2002年。[*Достоевский: его диалогический мир*] (Токио: Сэйбунся, 2002).
- *Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского* (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2005).
- *Творчество Ф. М. Достоевского. Проблема авторской позиции* (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2017).
- 『ドストエフスキーの作家像』鳥影社、2016年。[*Образ писателя у Достоевского*] (Сува: Тёйся, 2016).
- 『リハチヨフの回想 知の開花から粛清と飢餓へ・20世紀ロシアの代表的知識人の証言』群像社、2025年。[*Воспоминания Д. С. Лихачева: от расцвета знания к чисткам и голоду – свидетельство одного из крупнейших интеллектуалов России XX века*] (Канагава: Гундзося, 2025).

## Переводы

- トルストイ『人生論』（『人生の名著』12所収）大和書房、1968年。[Л. Н. Толстой, *О жизни*, в кн.: *Великие книги жизни*, т. 12] (Бункё: Дайва сёбо, 1968).
- アンナ・ドストエーフスカヤ『ドストエーフスキイ夫人・アンナの日記』河出書房新社、1979年。[А. Г. Достоевская, *Дневник Анны Достоевской*] (Токио: Кавадэ сёбо синся, 1979))
- Я.Э.Горошковел『ドストエフスキーとカント——「『カラマーズフの兄弟』を読む」みすず書房、1988年。[Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант: к чтению “Братьев Карамазовых”*»] (Токио: Мисудзу сёбо, 1988).

Киносита также с большой энергией занимался деятельностью по развитию общения между исследователями Достоевского и его читателями, прилагая усилия к налаживанию обширных связей между зарубежными и японскими учеными, а также между специалистами и читательской аудиторией.

В качестве бывшего вице-президента Международного Общества Достоевского (IDS), а также до вступления в эту должность и после ее окончания, Киносита до последних лет жизни поддерживал постоянные контакты с исследователями Достоевского по всему миру, продолжая научную

работу в диалоге с ними. Он регулярно участвовал в международных конференциях, посвященных Достоевскому, и среди ведущих российских и мировых исследователей немало тех, кто был с ним тесно связан. Даже после того, как по состоянию здоровья он не мог более принимать личное участие в международных конференциях, он продолжал выступать заочно, вплоть до симпозиума Международного Общества Достоевского, состоявшегося в Нагое в 2023 году.

Особого упоминания заслуживает международный симпозиум, проведенный по инициативе Киносита в 2000 году в Университете Чиба – первый в Японии симпозиум Международного Общества Достоевского, организованный отдельно от регулярных трехлетних конгрессов. В нем приняли участие многочисленные зарубежные исследователи, а также многие тогдашние молодые японские ученые, включая тех, кто сегодня активно занимается наукой. Киносита также поддерживал тесные отношения с Дмитрием Достоевским, потомком писателя, скончавшимся в 2024 году; он приглашал его в Японию для лечения и способствовал проведению его лекций.

Недавние статьи Киносита были вдохновлены работами О. А. Богдановой из Института мировой литературы (ИМЛИ), занимающейся исследованием усадебной культуры в русской литературе. В последние годы Киносита также активно занимался введением в научный оборот исследований В. А. Комаровича и Д. С. Лихачева о Достоевском, чему в немалой степени способствовали его контакты с О. А. Богдановой и ее работа по публикации трудов В. А. Комаровича (В. А. Комарович, *«Весь устремление»: статьи и исследования о Ф. М. Достоевском* [Москва: ИМЛИ РАН, 2018]). Книга, над которой Киносита работал до самого конца и которая находилась на стадии корректуры в момент его смерти в феврале 2025 года, была посвящена воспоминаниям Д. С. Лихачева; она была опубликована в декабре 2025 года усилиями нескольких его коллег. Работы Лихачева о Достоевском немногочисленны, но исключительно значимы, и все они были переведены Киноситой на японский язык.

Международные научные контакты, которые Киносита поддерживал столь активно, были в годы его молодости и зрелости куда более труднодостижимы, чем сегодня, особенно в отношениях с российскими исследователями до распада Советского Союза. К моменту распада СССР Киносите было уже около пятидесяти лет.

На этом фоне становится особенно ясно, насколько бережно Киносита относился к каждому установленному научному контакту и насколько последовательно он развивал диалог с ведущими исследователями России и

других стран. Современная открытость международного научного общения во многом стала возможной благодаря усилиям таких предшественников, как Киносита.

Так, например, я смог отправиться на стажировку за границу сразу после поступления в аспирантуру в Японии, войти в российское научное сообщество и затем обучаться в аспирантуре в российском университете.

Хорошо ориентируясь в мировых тенденциях достоевсковедения, Киносита не избегал и критики японских исследований о Достоевском в тех случаях, когда считал, что они расходятся с “мировым” или “российским” уровнем научной дискуссии.

Киносита начал участвовать в международных конференциях еще до распада Советского Союза, тем не менее поистине поражает тот факт, что он продолжал активное международное сотрудничество на протяжении столь многих десятилетий и даже после того как он вышел на пенсию. Этому способствовали не только его долголетие, но и присущая ему открытость к новому и живая интеллектуальная любознательность. Даже в возрасте за восемьдесят, вплоть до последних дней жизни, он без колебаний осваивал новые технологии, что позволяло ему пользоваться богатейшими русскоязычными материалами и статьями в интернете и продолжать исследования.

Киносита скончался в феврале 2025 года, но до самого конца он оставался центральной фигурой в деятельности Японского Общества Достоевского, занимаясь, в том числе, редактированием очередного номера его журнала, вышедшего в апреле того же года. Японское Общество Достоевского было основано Киноситой в 1969 году как объединение исследователей, писателей, критиков и широкой читательской публики, и на протяжении более чем пятидесяти пяти лет оно ведет активную деятельность.<sup>1</sup>

Это Общество старше не только Международного Общества Достоевского, но, по имеющимся сведениям, является самым старым достоевско-ведческим обществом в мире. Заседания Общества проходят раз в два месяца и длятся около трех часов: один докладчик выступает в течение двух часов, после чего следует час общей дискуссии. Кроме того, раз в год издается журнал, публикующий статьи, рецензии и эссе. Киносита до самого конца оставался главным координатором и редактором этой деятельности. Хотя он принципиально избегал положения “центральной фигуры”,

1 Об основании ЯОД см. воспоминания самого Киноситы в 24-м выпуске нашего журнала: Тоёфуса КиНОСИТА, *История Японского общества Достоевского и сотрудничество с Международным обществом Достоевского в течение 45 лет*, *Dostoevsky Studies*, vol. 24, 2021, с. 229-237, doi: <https://doi.org/10.13136/1013-2309/1132>.

на протяжении долгих лет именно он без перерыва выполнял большую часть той незаменимой работы, без которой существование Общества было бы невозможно. Известно, что Достоевский пользуется в Японии особой популярностью – этот факт хорошо известен не только в Японии, но и среди читателей Достоевского во всем мире. Именно поэтому вклад Киносита, который на протяжении десятилетий создавал пространство для диалога между исследователями, критиками, писателями и читателями, имеет исключительное значение.

Киносита также активно поддерживал молодых исследователей, и не только своих студентов в университете Чиба, даже после выхода на пенсию, вплоть до нынешних аспирантов. В качестве примера приведу собственный опыт. Незадолго до моего отъезда на стажировку в Россию в 2013 году Киносита представил меня российским исследователям, что позволило мне сразу после приезда без труда войти в научное сообщество. Когда спустя несколько дней после прибытия я участвовал в международной конференции, проходившей в Музее Достоевского в Санкт-Петербурге, я еще едва владел разговорным русским языком, однако благодаря тому, что Киносита заранее представил меня сотрудникам музея – Н. Т. Ашимбаевой и Б. Н. Тихомирову, – общение прошло совершенно естественно. Тогда я был поражен тем, насколько хорошо Киносита был известен и уважаем всеми российскими исследователями. В то время я еще не осознавал, в какой степени японские ученые были вовлечены в международное академическое сообщество, и потому это произвело на меня особо сильное впечатление. Позднее, где бы я ни находился, в среде исследователей Достоевского, узнав, что я японец, меня неизменно спрашивали: «Знаешь ли ты Киноситу? Как он поживает»? После начала стажировки, всякий раз, когда я отправлял Киносите свои статьи с просьбой о совете, я получал содержательные комментарии в течение двух-трех дней. Он был единственным японским исследователем, который прочел мою довольно объемную диссертацию, написанную по-русски, целиком и дал подробные замечания. Аналогичную поддержку он оказывал и другим молодым ученым. Общаясь с ним можно было получить как советы, так и возможность вести равноправно научную дискуссию. Его отношение к нам ясно показывало, что разница поколений не должна сдерживать научный диалог, и потому я мог свободно высказывать свое мнение; нередко мои предложения принимались. Его последние исследования, посвященные исихазму, а также работы по введению в научный оборот трудов В. А. Комаровича, были вдохновлены статьями О. А. Богдановой, которые я отправлял ему для ознакомления.

Исследования и критика Достоевского в Японии отличаются широтой и глубиной, однако из сказанного выше ясно, насколько велика была роль Киноситы в развитии достоевсковедения как в Японии, так и в мировом контексте. Ветераны науки в Японии, России и других странах, которые на протяжении куда более долгого времени, чем я, были связаны с Киноситой, несомненно, хранят множество собственных воспоминаний о нем.

За последние десять лет, включая Б. Н. Тихомирова, скончавшегося в этом же году, мир потерял многих выдающихся исследователей Достоевского. Возникают опасения, что число исследователей русской литературы в мире сокращается, и потому особенно остро ощущается необходимость того, чтобы последующие поколения приняли и развили наследие этих выдающихся ученых.





Каталин КРОО  
ЭЛТЕ, Бударешт

***Kovács Árpád***  
**1944 (Munkács/Мукачево) – 2025 (Budapest/Будапешт)**  
**в свете его научного наследия**



10 октября 2025 года на 81-м году жизни, скончался выдающийся венгерский ученый, литературовед Арпад Ковач. Я могу сказать от имени многих коллег, что он был нашим наставником (недаром многие звали его “мастером-учителем”) и в разные периоды нашей жизни оставался близким коллегой и другом. Более тридцати лет (1974-2006) он преподавал на кафедре русского языка и литературы будапештского Университета имени Лоранда Этвеша, около двадцати лет – в должности профессора. В более широком профессиональном сообществе он был известен как доктор наук Венгерской академии наук. Он был энтузиастом преподавания, очаровательным и страстным лектором, и вместе с тем – тихим, внимательным, поддерживающим собеседником во время студенческих и докторских консультаций. Его курсы и научная деятельность оставили неизгладимый след в мышлении многочисленных поколений студентов высших учебных заведений Венгрии.

В 1989-1998 годах, помимо ЭЛТЕ, он преподавал сначала на кафедре славянской филологии Университета Януса Паннониуса и с 1994 по 2001 год работал также на кафедре современной венгерской литературной теории и истории литературы Университета Печа. В 2001 году он основал кафедру венгерского литературоведения Университета Паннония в городе Веспрем и с 2001 по 2009 год был ее заведующим. С 2006 года до выхода на пенсию он работал профессором кафедры сравнительного литературоведения Университета ЭЛТЕ, а также преподавал в Реформатском университете имени Гашпара Кароли. Неотъемлемой частью его обширной деятельности в сфере высшего образования было активное участие в работе докторантуры и руководство диссертациями. Благодаря его редкому дару воспитания талантов под его руководством было написано множество докторских диссертаций, а несколько поколений его учеников, связанных с его интеллектуальной мастерской, стали зрелыми учеными и университетскими преподавателями. В 2014 году он был удостоен премии имени Альберта Сент-Дьёрди за выдающиеся заслуги в области высшего образования, научной и педагогической деятельности.

В докторской школе ЭЛТЕ по литературоведению он основал программу «Русская литература и литературоведение». В 1994-2007 годах под его руководством в нее было принято двадцать два аспиранта. Этот период программы характеризовался активными международными связями, которые были организованы совместно со Славистическим семинаром в Коллегиуме имени Йожефа Этвеша (Eötvös Collegium): там в то время преподавали его бывший профессор Дьюла Кирай – один из самых ранних членов МОД – а также Иштван Надь). С 1989 года Арпад Ковач был в Коллегиуме ведущим преподавателем и организатором семи международных литературоведческих конференций, в которых с удовольствием участвовали известные современные итальянские, немецкие, польские, русские, французские слависты. С этой работой были связаны четыре научных сборника конференций, опубликованных в серии *Studia Russica Budapestinensia* (соредактор – Иштван Надь), а также зарубежные мастер-классы, которые он проводил по приглашению Гамбургского, Ольденбургского, Лодзинского университетов, Университета Триеста и Санкт-Петербургского университета имени А. И. Герцена. В 1990-1996 годах он совместно с профессором Вольфом Шмидом, директором Института славистики Гамбургского университета имени Кассирера руководил межвузовской исследовательской программой «Славянская проза и нарратология».

В 1995-2001 годах он организовал для своих аспирантов четыре международных конференции по докторской программе (Санкт-Петербург, Будапешт, Мюнхен, Триест).

В день своего 70-летия Арпад Ковач дал интервью. В нём особенно запомнилась его мысль о том, каким счастьем он считал возможность донести до студентов высочайшие достижения русской поэтики и поэтологии. Он знакомил их с тем пониманием литературы и тем особым подходом к ней, которые воплощены в этом уникальном явлении литературоведения мирового масштаба. К фильму с упомянутым интервью (режиссёр – Янош Шельмеци), чтобы включить его в контекст настоящего некролога, были подготовлены английские субтитры. В нём Арпад Ковач рассказывает о своей жизни и профессиональных принципах, о научном пути литературоведа. Наряду с этим в фильме выступают известные венгерские ученые – в том числе его бывшие ученики, – которые говорят о значении его труда и о разных гранях его личности. Фильм свободно доступен в Интернете (<https://youtu.be/3Sp9YW48L4w>).



Уже сейчас ясно, что обширное научное творчество Арпада Ковача, из которого всегда рождалось и его педагогическое вдохновение, становится неотъемлемой частью нашей дисциплины и во многом – ее ориентиром и мерилom. Оно значимо не только для венгерской и международной русистики (русской и славянской филологии), но и для исследователей, проявляющие интерес к области общего литературоведения, теории литературы, в частности теории романа и жанра и лингвистически обоснованному анализу литературного дискурса. В этом

наследии есть и философское измерение – вклад в мировую гуманитарную культуру, созданный систематическим истолкованием литературы в рамках разработанных Арпадом Ковачем теоретических и методологических оснований, определяющих его «дискурсивную поэтику» (см.: *Diszkurzív poétika [Дискурсивная поэтика]*, *Res poetica* 3, Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2014; а также многочисленные тома книжной серии *Дискурсивы [Diszkurzívák]*).

Арпад Ковач сыграл новаторскую роль в представлении и интерпретации русской теории в Венгрии – от исторической поэтики А. Н. Веселовского до Ю. М. Лотмана и современных теоретиков. Он поставил это научное наследие в венгерскую и мировую литературную и литературоведческую перспективу, сочетая поэтологические и герменевтические подходы. Не один венгерский специалист по истории литературы отмечал, что работы Арпада Ковача помогли ему яснее увидеть русскую классику и стали толчком к освоению новых способов чтения – как самих художественных текстов, так и их интерпретаций.

Ежегодные colloquia и литературные конференции, многие годы проводившиеся в Веспреме – как и последующие публикации их материала, – свидетельствуют о живом научном диалоге, возникшем и в связи с венгерской и мировой литературой. В дostoевсковедении Арпад Ковач разработал нарратологическую модель *романа-прозрения* (см. *Поэтика романа Достоевского* [Будапешт: Tankönyvkiadó, 1985]) и связал проблему *персонального повествования* с исповедальными жанром и формой и дискурсивным речевым актом (т.е. художественными языковыми истоками). Благодаря этому он мог уловить персональное присутствие субъекта в тексте в своих языковых проявлениях, превышающих классические нарратологические формы Ich-Erzählung'a (см. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* [Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, hrsg. v. Wolf Schmid, Band 7, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1994]).

Не случайно название книги, посвященной 80-летию Арпада Ковача и содержащей работы авторов, живущих в Австралии, Венгрии, Италии, Польше, России, Словакии и Эстонии, звучит так: «язык, который я использовал и делал». Редакция подчеркивает связь мысли с Данте; а венгерский подзаголовок тома в русском переводе: *Языковое присутствие. Сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача*, под. ред. Мартона Ховани и Анжелики Молнар (Будапешт: ELTE Eötvös József Collegium, 2024), [https://eotvos.elte.hu/dstore/document/11200/Kov%C3%A1cs\\_80.pdf](https://eotvos.elte.hu/dstore/document/11200/Kov%C3%A1cs_80.pdf) (на эту книгу можно прочитать

рецензию Жофии Макади и Дмитрия А. Мазалевского в разделе *Рецензии* настоящего номера).

Мы, несомненно, можем согласиться с оценкой жизни и научной деятельности Арпада Ковача, данной венгерским ученым, профессором Иштваном Фридом во введении к этому юбилейному тому. Он писал, что если будет создан научный исторический обзор русской филологии в Венгрии, «Арпад Ковач заслуживает важной главы в этом чрезвычайно значительном научном предприятии, которое, мы надеемся, когда-нибудь будет реализовано» (*ibid.*, с. 13). Тайну его «языкового присутствия» и глубокой связи с миром – продиктованной стремлением не допустить к нему безразличия – раскрывают его собственные научные труды. Таким образом, хотя нам предстоит с глубокой грустью и болью проститься с его живым присутствием, перед наукой остается задача сохранить и передать будущим поколениям яркие свидетельства научных достижений Арпада Ковача. А в наших сердцах – сохранить его светлую память.

