

Арпад КОВАЧ (Budapest)

ПАМЯТЬ КАК ПРИНЦИП СЮЖЕТНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ.
"ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ" ДОСТОЕВСКОГО

В настоящем сообщении память рассматривается как проблема сюжетного повествования, известного по обозначению – записки. Выбор повести Достоевского "Записки из подполья" обусловлен соображением, что ее анализ может быть особенно продуктивным для нашей темы, поскольку в этом произведении становление памяти является структурным принципом "записок", а не только их темой. Разумеется, не во всяких литературных записках, мемуарах, воспоминаниях несет память конструктивную функцию. Роль памяти в организации текста, рассказывания и в трансформации структуры персонажа (субъекта текста записок) – вот в чем можно определить задачу исследования.

Своеобразие "Записок из подполья" рассматривается, как правило, в плане эволюции поэтики (нередко – идеологии) Достоевского. При этом оно обычно сводится к смене тематики, к философским идеям, над которыми размышляет герой и к его интеллектуализму, как очевидному признаку отличия от всех предшествующих персонажей Достоевского. Однако, возросшая проблемность мышления героя – эта парадигматическая черта, как правило, настолько увлекает внимание исследователей, что остается недооцененной синтагматическая упорядоченность структуры персонажа, в том числе переход субъекта текста от интеллектуальной полемики к повествованию о прошлом. Тогда как именно это переключение в духовной практике и свидетельствует о качественном сдвиге в принципах мышления, с чем органически связано становление памяти, воспроизведение и переоценка решающих моментов биографии. В функционально-поэтическом, а значит, и жанровом отношении именно эта трансформация – и связанные ею сюжетные, текстовые и метатекстовые признаки – составляют типологическое своеобразие повести, а не авторское утверждение "антигуманизма" изображенного интеллекта,¹ или испытания героя событиями биографии, или расширение структуры персонажа в плане идейной коммуникации,² как чаще всего предполагается в специальной литературе.

Естественно, и "интеллект", и его высокая "коммуникативность", и "судьба" являются органическими элементами структуры персонажа, - и даже более выявленными элементами, чем в ранних романах и повестях Достоевского, - но не в качестве доминанты, которая подчиняет себе элементы другого ряда. Наоборот: они компоненты такой целостной структуры, которая - в отличие от ранних произведений (с идейно-манипулированным персонажем) - порождает мотивы прозрения, мотивы преодоления инерции сознания и памяти. Более того: Достоевский детализирует эти мотивы не только как прозрение, через которое герой эксплицирует закономерность событий (своей биографии и хода эпохи), но и как поступок героя, в котором он моделирует эту закономерность, а моделируя ее, переходит к новому - к р е а т и в н о м у - типу умственного поведения, переходит к х у д о ж е с т в е н н о м у т в о р ч е с т в у .

Такой высокой - не просто интеллектуальной - но чисто поэтической компетентности не имел ни один из героев Достоевского. Преодолевая инерцию обиденного сознания в борьбе с патернализмом своей ценностной иерархии, Девушкин приходит к догадке о несостоятельности своих убеждений. Но эти догадки не сложились в такую систему, которая могла бы стать принципом нового отношения к деятельности. Элементы прозрения в первом романе Достоевский не соотносил с мотивами действия героя: значимость хода событий была детализирована (повествовательно-идентифицирована) в плане мыслей и слов персонажа, в формировании слога, но не в новом миропонимании и принципе деятельности.

В "Двойнике" возросла роль идеи патернализма для поступков Голядкина: идеализация "отцовских отношений" начальства к подчиненному и "братских отношений" Голядкина-младшего к герою переходит здесь в идеологию, т.е, в мысль о том, что эти отношения не только "прекрасны" и "гуманны", но, может быть, и выгодны для него. В результате этого резко повышается инерция мышления Голядкина, порождая не только неуместные поступки, но и раздвоение: не преодоление страха, а разложение элементов речи, мысли, психики под влиянием страха. Не доходя до формирования слога как признака единства мысли, Голядкин сходит с ума как раз в тот момент, когда в его мышлении наступает перевес элементов презрения над иллюзиями, доведенными до самообмана. Причем наступает в результате крушения упорных попыток его войти в "высшее общество". На этом и завершаются события: получив обещание на "казенный квартир", Голядкин "вскрикнул и схватил себя за голову.

Увы! он это давно уже предчувствовал!" (1:229).³ Если Девушкин, освобождаясь от своих иллюзий, преодолевал страх и по-своему в воображении хотя бы "забунтовал", Голядкин под давлением страха попал на путь псевдодействия и загнал себя в самообман. Обнаруживая резкое повышение инерции мышления, "он вручает вполне свою судьбу" (1:228) своим противникам.

Пришлось остановиться коротко на этих двух типах раннего творчества Достоевского,⁴ ибо в качестве скрытой ссылки они имеют место в тексте "Записок из подполья". Они входят в биографию героя, однако, не как элементы сюжетных событий, а как отдельные "полосы" истории заблуждений героя, которые он только вспоминает, притом вспоминает как ошибку, "эстетизацию действительности", как самообман. Назовем этот период досюжетных событий **д о п о д п о л ь н ы м**, чтобы отличить его от времени "записок", которое следует воспринимать как **п о с т п о д п о л ь н ы й** этап. Собственно **п о д п о л ь н ы й** период относится ко времени между событием рассказывания (записки) и событиями рассказываемого (эпизод двадцатилетней давности с офицером, Зверковым и Лизой). Если после этих эпизодов ранней биографии герой начал "забываться в подполье", то записками, формированием слога, начинается преодоление подполья. Итак, записки - третий фабульный, однако, единственный **с ю ж е т н ы й э т а п** в трансформации персонажа. В них он детализирует свое сюжетное отношение к важнейшим - "судьбоносным" - событиям биографии ("По поводу мокрого снега") и к практическому сознанию современности ("Подполье").

Если в ранних романах несоответствие элементов прозрения с элементами инерции мышления обнаруживалось, было отмечено героем, но не составляло структурную форму "двойных мыслей", равноправных между собой и обуславливающих действия героев, т.е. не составляло мотива, то в "Записках из подполья" это несоответствие получает совершенно новое назначение.⁵ То, что было там деперсонифицировано в словесных и предметных деталях, здесь **п е р с о н и ф и ц и р у е т с я** в условном образе "делового и практического человека". Освобождаясь от культивируемых форм практического разума и идеологического мышления своего времени, автор записок посвящает первую часть повести созданию полного и завершенного образа "делового человека", носителя обыденного сознания,⁶ культура которого характеризуется теоретическим и идеологическим обоснованием. Отличие от ранних произведений, очевидно, состоит не просто в том, что герой-рассказчик имеет "двуголосое" слово

(иногда с "лазейкой"), а в том, что он принципиально разграничивает эти "голоса" на верные и неверные - и это результат интеллектуальных усилий его за последние двадцать лет. Разделяя в тексте записки компетентные (соответствующие "живой жизни") и некомпетентные ("подпольные") элементы в своем мышлении, герой соединяет некомпетентные элементы в систему, моделируя таким образом парадигму свойств практического разума с характерными для времени (и для обыденного сознания вообще) признаками инерции (рационализм, эмпиризм, утопизм и т.д.). При этом герой не исключает из этой системы и те мысли, тупики и самообманы, которые управляли его поступками в доподпольном периоде.

Переход от первой части ко второй - от записок "из подполья" к повествованию "по поводу мокрого снега" - есть первый симптом возникновения творческого интеллекта. Переворот сначала не осознается героем, обнаруживается только перед читателем. Обнаруживается перед ним, во-первых, в силу резкой смены в принципах организации текста; а во-вторых, поскольку эта смена сразу же снабжается "оговорками" субъекта текста, которые можно воспринимать в качестве метатекстов новой функции: функции повествования о прошлом.

Завершив систему контраргументов, обращенных против теоретических основ практического ума, герой записок в конце первой части, приняв уже решение рассказать о своих воспоминаниях, задается однако вопросом: "для чего, зачем собственно я хочу писать? Если не для публики, так ведь можно бы и так, мысленно все припомнить, не переводя на бумагу?" (5:122). Затем дается разграничение подпольных мечтаний и постподпольных записок: "Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже решился записывать, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?" (5:122).

Параллельно приводятся явные литературные цитаты со ссылкой на Ж.-Ж. Руссо и Гейне⁷ о жанре т.н. "исповеди". "Я уверен, что Гейне прав" (5:122) - утверждает герой мысль об инерции конфессиональной формы повествования в поисках "всей правды" о себе, а значит, и в организации адекватной памяти.

Тем самым в читателе динамизируются и завуалированные, внетекстовые параллели: общеизвестное высказывание Пушкина о неадекватности исповедальных форм и позиция Достоевского об "Исповеди" Руссо, мнение тождественное с пушкинским.⁸ Но существует в "Записках из под-

поля" и прямой авторский текст от Достоевского, утверждающий в этом вопросе позицию героя, который, совершая переход от в о с п о м и - н а н и й к з а п и с ы в а н и ю, предпочел отказаться от автоинтроспекции как способа нахождения "всей правды". Если первую часть в авторском предисловии Достоевский характеризует как текст, в котором герой представляет свою интеллектуальную позицию, резко расходящуюся с конвенциями обыденного, практического ума, то вторую часть он определил как "настоящие записки", как адекватный способ мышления.

И, наконец, последний внетекстовый аргумент: порвав со своим первоначальным замыслом, Достоевский так и не назвал свою повесть "Исповедью". Во всех этих вопросах позиция автора и позиция героя не расходятся, что и подтверждается смысловыми аналогиями в плане метатекстов героя, явных и неявных интертекстуальных сопоставлений и внетекстовых информаций, далеко не исчерпанных в нашем беглом очерке, но рассмотренных в специальной литературе детально.⁹

Но отказ от исповедальной формы не содержал положительную программу о подходящем, о нужном герою жанре. И это вполне осознается им. Как применительно к первой части, так и ко второй, "теория жанра записок", латентная метатеория текста, складывается постепенно на всем протяжении реализации новой функции героя (повествования) и завершается в последней главе, где вдруг она эксплицируется в четких и однозначных высказываниях (об этом ниже). Положительная программа, концепция жанра, не предзадана и не заимствована, ее предстоит найти, создать в процессе "записок" и в результате переоценки прошлого, переорганизации памяти. Этот глубоко креативный подход к эмпирическому и культурному, литературному опыту и определяет структурные принципы записок во второй части: с одной стороны - попытка воспроизвести "давящие", как герой выражается, эпизоды биографии, а с другой - поиск соответствующих способов для адекватного моделирования прошлого.

Соответственно резко меняются принципы организации текста. Вместо ц и т а т (вместо слова "делового и практического человека"), господствующих в борьбе с обыденным сознанием, теперь в позицию доминанты текста выдвигаются а в т о ц и т а т ы. Обращаясь к иллюстрации этого способа моделирования прошлого, сошлюсь на самый известный пример, часто приводимый в качестве характеристики "метафизических антиномий" подпольного мировоззрения. Вот в чем, так сказать, краеугольный камень этого мировоззрения: "я-то один, а они-то все" (кур-

сивом обозначаются в настоящей статье выделения, принадлежащие Достоевскому). Если оценивать героя по подобным суждениям, то легко найти то, что мы ищем, то, что он сам называет "подпольем". Но если иметь в виду, что это суждение не только воспроизводится им, но и завершается с точки зрения становящейся памяти, а значит, если рассматривать **в ы с к а з ы в а н и е** в контексте **р а с с к а з ы в а н и я** как оно осуществляется по замыслу Достоевского в тексте, то еще легче убедиться, что мы имеем дело с автоцитатами, которые служат автору записок средством отдаления сюжетного героя от подпольного антигероя. Вот каким образом использует герой это средство отдаления:

"Мучило меня **т о г д а** одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. "Я-то один, а они-то все", - думал я и - задумывался.

Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка." (5:125)

Как видно, в плане памяти не развивается дальше, а наоборот, снимается антиномия, а вместе с тем и внутренне диалогическая структура текстового мышления. Снятие равнозначно экспликации того несоответствия (подпольного самообмана), которое воспроизводится при помощи автоцитаты согласно 16-летнему прошлому. Ряд таких нарративных экспликаций и составляет структуру становящейся памяти субъекта текста.

Тот же принцип лежит и в основе организации событий. Дело в том, что во второй части осуществляется не просто воспроизведение эпизодов биографии (воспоминание), но также и их оценка, причем в двух планах: "тогда" и "теперь". Тогда - будучи под влиянием власти конвенциональных понятий обыденного сознания, и теперь - после преодоления этой инерции. Таким образом соотносятся в тексте записок события 20-летней давности (т.е. доподпольного периода) с результатами этих событий: с интеллектуальным обособлением от практической жизни и обыденного сознания и с принципиальным отказом действовать как "они", "деловые и практические люди" (т.е. соотносятся с собственно подпольным состоянием). По сравнению с этими двумя сегментами предьстории героя, сюжетное время записок следует признать постподпольным.

В тематическом плане продолжается программа первой части: борьба с обыденным сознанием и с инерцией воли. Но теперь это делается не через критику философских предпосылок практического разума, а по-

средством моделирования ситуации столкновения с офицером на Невском, компанией Зверкова и встреч с Лизой. В результате моделирования этих ситуаций теперь раскрывается перед героем причина "отъички от живого" и "тщеславной злобы в подполье", обнажается романтический максимализм антигероя.

Дадим схему такой организации событий и текстов с прозрением автора записок,

Как правило, сначала цитируется мысль из прошлого: "Мне приходило в голову: отчего это никому, кроме меня, не кажется, что смотрят на него с омерзением?" Остальные чиновники канцелярии, по словам героя, "не воображали, что смотрят на них с омерзением; да если б и воображали, так им было бы все равно, только бы не начальство взирать изволило". Романтический пафос самоутверждения здесь подчеркнут: самооценка базируется не на признании начальства, на общественном авторитете "его превосходительства" как у большинства чиновников, "у них", а на требовательности к самому себе. Раскрывая в настоящем отвлеченность этого противопоставления, автор повести указывает на ту черту мышления, которая приводила его в прошлом к мнимым столкновениям с "действительностью": "Теперь мне совершенно ясно, что я сам вследствие неограниченного моего тщеславия, а стало быть, и требовательности к самому себе, глядел на себя весьма часто с бешеным недовольством, доходившим до омерзения, а оттого, мысленно, и приписывал мой взгляд каждому" (5:124).

Точно так же происходит "реконструкция" памяти через экспликацию действительного смысла событий и при воспроизведении эпизода с офицером. Отождествление равенства с удовлетворением ожидания публики главной улицы столицы, господствующего там понимания "прекрасного и высокого" наподобие псевдоромантического вкусу, уже отвергалось интеллектуально в первой части и приписывалось взгляду и "требовательности" делового человека (гл. 6).

Воспроизводя условия подготовки к "приличному" столкновению с офицером как встречи "деликатных людей", автор повести обнаруживает тот свой самообман, согласно которому равенство им сводилось к удовлетворению культивируемых "на Невском" ценностей: "Первое то, что во время исполнения нужно было быть в более приличнейшем виде и позаботиться о костюме. На всякий случай, если, например, завяжется публичная история (а публика-то тут суперфлю: графиня ходит, князь Д. ходит, вся литература ходит), нужно быть хорошо одетым; это вну-

шает и прямо поставит нас некоторым образом на равную ногу в глазах высшего общества" (5:131). Автоцитата и здесь служит герою для сюжетного отдаления своего "доказанного Я", антитероя в себе. Однако, самосценка в плане ожидания "высшего света" не удовлетворяла героя уже тогда; крах эксперимента изображается не столько в плане столкновения с офицером (который, кстати, и не заметил его), сколько в последующих рефлексиях героя. Тогда, после удачной кампании, он был в восторге, пел итальянские арии и торжествовал, теперь же, восполняя свою память, он комментирует неожиданный срыв: "Разумеется, я вам не буду описывать того, что произошло со мной через три дня; если читали мою первую главу "Подполье", то можете сами догадаться" (5:132). Незаметно для себя самого автор записок прибегает здесь к особой форме поэтической мотивации - композиционному приему. И обращена его фраза уже не к деловому человеку, а к читателю, который прямо игнорировался в метатекстах первой части, при утверждении, что записки ведутся в качестве интимного дневника без установки на литературную ценность и реципиента. Противоположный жест, произвольное обращение к читателю - новый симптом трансформации, при помощи которого Достоевский указывает на следующий момент в процессе становления писателя, на переход от фиксирования мыслей и воспоминаний к их повествовательной организации.

К тому же развертывание "творческого процесса" в процессе записок детализируется на еще одном уровне текста - в плане л и т е р а т у р н ы х ц и т а т. Если в интеллектуально-убеждающей речи первой части "героями" ссылок, явных и неявных цитат являются преимущественно ф и л о с о ф с к и е и д е и (Руссо, Дидро, Э.Бёрка, И.Канта, Гегеля, Т.Г.Гаксли, Т.Вокля, Ш.Фурье, Чернышевского, Зайцева, Щедрина, Страхова и других), то во второй части они почти полностью отсутствуют, уступив место новому "герою" - литературным цитатам. Даже самый "отвлеченный" уровень парадигматики - культурный контекст - принципиально подчиняется структурно-жанровому закону эпического повествования, синтагматической организации: сюжету прозрения, становлению памяти героя-рассказчика.

С самого начала второй части ("повести") литературные темы и цитаты выступают в тексте не реже, чем тема прошлого. Уже первую "романтическую полосу" биографии автор записок сопоставляет с западноевропейским и русским литературным романтизмом, в результате чего и приходит к вышеуказанной переоценке своего раннего, доподпольного поведения. Для обозначения типологических свойств последовательного

романтика и непоследовательного ("русского", в котором хорошо уживается метафизическое отрицание обыденности и практическая деловитость) цитируется "Манфред" Байрона, "Выстрел" Пушкина, "Маскарад" Лермонтова, "пошлые" романтики Гоголя (Пирогов с "Невского", Ноздрев с его "суперфлю"), Констанжогло, "возвышенные" романтики "лишние люди" Тургенева и Гончарова (деловой романтик П.И. Адуев, прекраснотушный "лентяй" Обломов и другие). Чаше всего повторяется - то явно, то завуалировано - ссылка на самого последовательного "романтика" Попрыгина. "Наш романтик - пишет о нем автор повести - скорей сойдет с ума" и свезут его "в сумасшедший дом в виде "испанского короля" (5:126-127), нежели примирится со Стеной, "законами природы" и "выводами науки". Если на основе этих выводов, наивной телеологичности разума (расчетливости и пользы) у человека отнять возможность самоопределения и самоутверждения, то он - как утверждает герой - в отличие от "деловых шельм", "нарочно сумасшедшим сделается..., чтобы не иметь рассудка и настоять на своем" (5:117). В образе Попрыгина утверждается не только устойчивость, но и основатель нового понимания жанра "записок", согласно которому это модель поиска истины, а не форма выражения, исповедания ее. Отказавшись от "дневника", автоинтроспекции, Гоголь освободил форму записок от рационалистического психологизма, а тем самым обновил жанр и указал на объективность этой казалась бы самой "личностной" литературной формы. По таким же причинам - хотя и более полемично - установлена повесть Достоевского на "Дневник лишнего человека" Тургенева.¹⁰ Об этом свидетельствуют стилистические и тематические параллели ("мокрый снег", "элой человек", "Лиза", "больной человек"; отрицание обыденности, "манеры", антитеза "Я-ОНИ" и т.д.).

Если присовокупить множество ссылок на раннее творчество самого Достоевского, то станет очевидным, что герой Достоевского в свернутом виде разворачивает здесь как бы своеобразную "скрытую теорию" историко-литературной эволюции 1830-1850 годов. И это вполне мотивировано с точки зрения становления творческого интеллекта. Ведь соотношение в тексте повести автоцитат с литературными цитатами - из предшествующей русской литературы на персонажном уровне и всемирной литературы на жанровом уровне - самый важный фактор формирования л и т е р а т у р н о й п а м я т и как необходимого элемента творческого интеллекта. Этот интеллект у героя Достоевского ориентируется не только на сохранение и выражение экзистенциального и культурного

опыта (эмпирической и духовной биографии, философских и литературных "памятников") - им осмысливается з н а ч и м о с т ь этих опытов для следующего "самостоятельного" поступка личности, для выхода в "живую жизнь". Эта память и этот интеллект, по Достоевскому, креативны, деятельны, ценностны.

В связи с отражением раннего творчества Достоевского в "Записках из подполья" нужно было бы предпринять особое исследование. Ограничимся лишь одним аспектом, близким к теме нашей статьи.

Согласно периодизации героя, полосу романтического заблуждения сменила в его предыстории полоса сентиментальной мечтательности со стремлением не соступить, а "обняться с людьми и со всем человечеством"; "ринуться в общество", а не оттолкнуться от него. Самоирония героя подчеркнута скрытой литературной цитатой Достоевского, отсылающей читателя в проблему "Двойника": "Ринуться в общество - вспоминает герой - означало у меня сходить в гости к моему столоначальнику, Антону Антоновичу Сеточкику" (5:134).¹¹ Здесь начинается подготовка "голядкинской" темы "восторга от прощения врагу". Она детально разработана в эпизоде с Зверковым в последовательно самоироничном тоне.

Необходимо однако подчеркнуть, что переоценка прошлого и взглядов прошлого сколь бы ни была включена в литературный ряд и литературное понимание, производится под знаком разгадки досюжетных событий, а еще точнее, в результате повествовательного моделирования и с ю ж е т н о й о р г а н и з а ц и и этих событий, и, прежде всего, тех противоположных поступков,¹² в которых воплощалось основное и неразрешимое (в первой части) противоречие героя: несоответствие развитого интеллекта со свободой воли.

Знаменательный "переворот" Достоевского в поэтике романного жанра заключается не просто в том, что отграничив автора от рассказчика, писатель наделил героя повествовательными функциями (ведь это было сделано уже Пушкиным и Гоголем); подлинное новаторство Достоевского состоит в том, что он и роль организации сюжета включил в состав персонажных функций. Тем самым автор открыл перед героем-рассказчиком путь к экспликации закона, моделируемого в сюжете биографии героя. Герой здесь не только интерпретирует события, но, организуя их в сюжет, повествовательно-кодирует свою биографию, чтобы концептуализировать, понять и, в конце концов, декодировать ее.

Именно в этом кодировании и декодировании и заключается огром-

ное значение второй части записок, и перехода героя к созданию "повести", т.е. к сюжетному повествованию. Неучет этой трансформации, игнорирование "сюжетной функции" героя-рассказчика и лежит в основе той, самой распространенной интерпретации, которая открыла философское направление в толковании "Записок", а впоследствии и всего творчества Достоевского. Несколько преувеличивая, можно было бы сказать, что эта интерпретация базируется на одной фразе из записок: "Свету ли провалиться, или вот мне чаю пить? Я скажу, что свету провалиться, об "антигуманизме" героя Достоевского и, как правило, самого Достоевского - при восхвалении автора у одних истолкователей и бичевании его как "ретрограда", у других.

Но при этом явно не учитывается, что данная фраза - фрагмент большой автоцитаты, обширного монолога героя перед Лизой в самый критический момент их встречи и, можно сказать, всей биографии воспоминающего. Далее, не учитывается, что монолог в целом и все поступки героя в данной ситуации подвергаются в записках не утверждению, а как раз напротив, осуждению. Точнее, теперь речь идет о поисках допущенной тогда ошибки, производится переоценка слов, мыслей, поступков; иначе говоря, речь идет не просто о воспоминании, но в то же время о становлении адекватной памяти, о преодолении инерции сознания, которая возникла на базе приписывания своих взглядов другим (в том числе и Лизе) и которая породила впоследствии инерцию воли и обособление в подполье.

Следовательно, в плане самоутверждения героя, мы имеем право говорить лишь о новом, творческом отношении к биографии как эмпирической, так и духовной, а не об отстаивании романтических идей его предыстории. Согласно нарративно-моделирующему отношению автора записок к своей биографии, у него "теперь" воспроизводятся не только интеллектуальные аргументы для убеждения читателя, но и о б ъ е к т, над которым работал тогда и работает теперь интеллект. Он создает таким образом целостную - онтологически единую - модель бытия и сознания; дает не голую истину и не эмпирический опыт только, а модель, в которой сохраняется п у т ь , п р о д е л а н н ы й м ы ш л е н и е м от опыта к прозрению как основному мотиву "записок" и "повести".

Повествовательная модель прозрения-памяти строится, кроме автоцитат, по преимуществу из тех иконических следов памяти, которые "дают" на мышление героя, несмотря на временную дистанцию. Остановлюсь на деталях лица Лизы (как выделенных элементов), сохраненных в

воспоминаниях героя, но не раскрытых им раньше.

До названного выше монолога лицо Лизы получает следующее описание: "Она побледнела, как платок, хотела что-то проговорить, губы ее болезненно искривились; но как будто ее топором подсекли, упала на стул. И всё время потом слушала меня, раскрыв рот, открыв глаза и дрожа от ужасного страха" (5:173). Но после монолога, в котором злоба, месть, цинизм и отчаяние героя достигли своего апогея, "случилось вдруг странное обстоятельство", произошел непонятный тогда для него, "немотивированный" переворот в поведении Лизы. Теперь детализуя портрет Лизы, он декодирует смысл элементов лица следующим образом: "Испуганное и оскорбленное чувство сменилось на лице ее сначала горестным изумлением, ... всё лицо ее передёрнулось какой-то судорогой ... Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало..." (5:174-175). И догадка: "Она поняла...: что я сам несчастлив", несчастлив более, чем самое обиженное существо среди людей. Элемент прозрения наталкивает героя и на экспликацию своего поведения. Ведь он до сих пор не смог понять: почему тогда не побегал за Лизой вопреки "хотению" ("Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь"). И ответ: "Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?" Приписывая Лизе свое повышенное чувство недовольства с самим собой и, следовательно, поддавшись обиде и мести за жалость, проявленную к нему (конечно, мнимую), он тогда - как подчеркивается в тексте - "и не догадался сам, что она пришла вовсе не для того, чтобы жалкие слова слушать. а чтоб любить меня". Здесь явно эксплицируется проблема, интеллектуально не разрешенная в первой части: причина инерции воли. Рационализация поведения другого лица согласно рассудочной самооценке о себе - вот что обнаруживает автор записок в своем поведении как причину "неприглядных", развитому сознанию не поддающихся, действий. Рефлексивно искажая свое подлинное хотение (побежать за Лизой), "заглушая фантазиями живую сердечную боль", он тогда заключил, что его мерзкий поступок может быть очень полезным для "падшей" женщины: "Оскорбление, - да ведь это очищение" (5:177). Осторожно: это не последнее слово автора записок, это слово антигероя как средство организации памяти: "Прибавлю тоже, что я надолго остался доволен фразой о пользе от оскорбления и ненависти, несмотря на то, что сам чуть не заболел тогда от тоски" (5:178).

Нет надобности более аргументировать мысль, что записки ориентированы не на утверждение доподпольного поведения и подпольных идей, а на преодоление их. Записки - это модель формирования творческого отношения к биографии путем выработки нарративной памяти. В иерархии семантических структур этой нарративной модели самое высокое положение занимают тексты, объектом которых является сама новая функция персонажа: сюжетное повествование.

Последняя глава второй части, как и первой (композиционный параллелизм), кончается такими метапоэтическими текстами. Они имеют двойной смысл. Во-первых, в них выражается осознание того, что проделанное, "записки" - не что иное, как литература; во-вторых, что литература - деятельность, которая не противоречит развитому сознанию и свободе воли, и что художественное творчество не только "польза" для себя, но "польза" и для других, т.е. ценность. Литература воспринимается здесь как канал с "живой жизнью", как форма причастности индивида к "законам" жизни. Теперь не отрицание этих законов - в качестве "Каменной стены", "Вечных законов природы" - и не примирение с ними, а творческое отношение к ним - вот что утверждается героем.

Без оговорок определяя все написанное "повестью" (а не записками для себя, как в первой части), выделяя это жанровое определение курсивом, он заявил: "стало быть, это уж не только литература, а исправительное наказание", т.е. выход в живую жизнь.¹³ Понятна отсюда и последняя фраза записок, согласно которой "новый писатель" не хочет больше писать "из подполья"... и, как добавил Достоевский, продолжает свою деятельность.

И, наконец, последний шаг прозрения, следующий сразу за осмыслением своей литературной причастности к жизни, - это снятие оппозиции "Я - ОНИ". Антиномия возникла еще в доподпольном периоде, стала абсолютной в подпольном. В записках она оценивается как признак незрелости мышления ("Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка"). После завершения повести она заменена новым типом обобщения: "все мы" - курсивом! То есть, все те, которые "отвыкли от жизни", потому что не могли примириться с теми ее формами, которыми характеризуется быт и поведение "делового и практического человека". Не случайно тут же предвосхищается возможная реплика-возражение последнего: "Знаю, что вы, может быть, на меня рассердитесь, закричите, ногами затоптаете: ..." не смейте говорить: "все мы". Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим *всемством*" (5:178). Не противопоставляя себя

всем и каждому, а только ординарному практицизму и узко рассудочному взгляду на жизнь, автор повести высказывает основной итог и принцип своей жизни: "... я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя. Так что я, пожалуй, еще "живее" вас выхожу. Да взгляните пристальнее!" (5:178).

Процитированная фраза почти дословно повторяет высказывание Достоевского в личном письме, так что можем ее воспринимать как некую автоцитату романиста, утверждающую позитивную позицию героя.

Если оценить "Записки из подполья" в плане антропологии Достоевского - а это ведь часто делается именно на основании этой повести - то очевидно, что в ней нет и речи о "трагедии" сознания, личности и памяти (истории), равно как нет и "раскаяния", "исповеди" в инерции, в недееспособности человека или возведения инерции в идеал. Нет, короче говоря, чисто созерцательного отношения к жизни, индивиду, истории. Перед читателем восстает образ личности с творческим отношением как к своей биографии, так и к биографии общества, - не наблюдателя своей и чужой жизни, а участника этой жизни. Достоевский и в своей повести, и в современной ей публицистике, а также в записных тетрадях, утверждал личность п р а к с и с а, а не "субъект" познания и общения. Поэтому и память героев в творчестве Достоевского следует рассматривать не только в соотношении с другими функциями изображенного сознания, но со структурой персонажа в целом в ее синтагматической трансформации.

П р и м е ч а н и я

1. Л. ШЕСТОВ 1903: 49-57. При этом подчеркивается текстовое тождество позиции автора с позицией героя и записки воспринимаются как "самокритическая исповедь". Подобный подход см.: Л. ГРОССМАН 1924: 188-191; А. ДОЛИНИН 1924: 155-160; В. КОМАРОВИЧ 1924: 121-131.
2. При этом делается попытка разграничить позицию автора от позиции героя: то в плане интеллектуальных речей героя, его "идеологического отношения к миру" (Б. ЭНГЕЛЬГАРДТ 1924: 93) или абсолютной "незавершенности" этого диалогического отношения к чужой, своей и авторской идеологии (М. БАХТИН 1963: 305-318); то в плане "сюжетной критики", абсолютной завершенности интеллекта с точки зрения событий биографии (Л. ЛОТМАН 1974: 187-195 и Р. НАЗИРОВ 1982: 52-

68); то в плане "двойничества" - несовпадения социальной (В. ПЕРЕВЕРЗЕВ 1982: 234-243) или нравственной (Л. РОЗЕНБЛУМ 1981: 238-263) идеологии с психологией персонажа.

Осмысление синтагматической организации элементов "идеологии", "психологии", "биографии" персонажа - т.е. анализ сюжета памяти рассказчика и соответствующей организации текста повествования - не составляет предмета рассмотрения в этих исследованиях, а потому не имеет места при определении жанра и "позиции автора".

3. В скобках обозначаются том и страница цитат из полного собрания сочинений Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (1972-).
4. О соотношении "сюжета судьбы" и "сюжета сознания" в первых двух романах Достоевского ср.: Д. КИРАЙ 1968 и 1970.
5. О значении текстовых элементов и сюжетных мотивов прозрения (героя ранних романов) для перехода к крупным романам у Достоевского ср.: А. КОВАЧ 1985.
6. Ср.: Л. ШЕСТОВ 1903: 91, 242.
7. Гейне считал невозможным "сказать" правду о самом себе при помощи автоинтроспекции и утверждал, что в своей "Исповеди" Руссо делает гиперболические признания из тщеславия или для того, чтобы замаскировать подлинные события биографии (Г. ГЕЙНЕ 1959: 90-91).
8. Роман "Евгений Онегин", публиковавшийся когда "исповеди" канонизировались не только в лирических и лиро-эпических, но и в прозаических жанрах, открывался полемически заостренным эпиграфом: "Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, - следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма (франц.)" (А. ПУШКИН 1975: 7). Аналогично интерпретирует Пушкин эстетизацию "откровения" и влияние "соблазнительных "Исповедей" философии XVIII века" и в статье "О записках Самсона" (А. ПУШКИН 1976: 38). Об опасности "блеснуть искренностью" в прозе Пушкин писал, предвещая те жанровые проблемы, которые решались Достоевским и отражались в метатекстах "Записок из подполья": "Писать свои *Mémoires* заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать - можно; быть искренним - невозможность физическая. Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью - на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать - *braver* - суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно" (А. ПУШКИН 1977: 203).
- Полемизируя с мыслью об автономности и адекватности конфессиональных жанров, Достоевский продолжает развивать идеи Гейне и Пушкина под непосредственным влиянием "Записок сумасшедшего" Гоголя. Записки должны быть не "жанром рассказа", а "формой поиска жанра", в противном случае, по Достоевскому, трудно избежать "наслаждение исповедью". Из этих соображений включал он в большие романы "самостоятельные" исповедальные формы, подчиняя их, однако, романной структуре в качестве "слова героя", "изображенной исповеди". В них обычно раскрывается некомпетентность этой формы "самораскрытия" - произвольное (Ипполит) или умышленное (Ставрогин) искажение событий (Ср.: А. КОВАЧ 1982: 27-56). Что же касается "Подростка", то

структура повествования в этом романе, как и в "Записках из подполья", определяется нарративной памятью героя-рассказчика; здесь тоже большую семантическую нагрузку несут метапоэтические тексты о жанре исповеди при постоянной неявной полемике с Руссо (и явного отрицания "сладоэстетного наслаждения закаливаться" в его "Исповеди"; Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ 1965: 89-90), а также история становления писателя в образе Аркадия Долгорукого с выявлением в его речи приемов перекодировки биографии в текст романа.

9. Одна из последних попыток переосмысления темы и литературы о ней принадлежит венгерскому исследователю И. МЕСЕРИЧ 1974.
10. Ср.: Г.А. ВЯЛЫЙ 1973: 31-53.
11. Антон Антонович Сеточкин - название столоначальника и "покровителя" Голядкина.
12. О "противоположных жестах" персонажей Достоевского и сюжетной мотивации этих метаспсихологических актов см.: А. КОВАЧ 1984: 144-169.
13. К мысли о том, что записки героя означают не "философию трагедии" (Л. ШЕСТОВ), а "выход к живой жизни" впервые приходил А. СКАФТЫМОВ, которому принадлежит приоритет в обосновании поэтики повести и самый дифференцированный анализ ее (1929).

Л и т е р а т у р а

- ВАХТИН, М.М. 1963. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва.
- ВЯЛЫЙ, Г.А. 1973. *Русский реализм конца XIX века*, Ленинград.
- ГЕЙНЕ, Г. 1959. *Собрание сочинений*, 9, Москва.
- ГРОССМАН, Л. 1924. *Путь Достоевского*, Ленинград.
- ДОЛИНИН, А.С. 1924. "Достоевский и Суслова", в: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Статьи и материалы*, сб. II, Ленинград.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. 1965. "В работе над романом 'Подросток'", в: *Литературное наследство*, 77, Москва.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. 1972. *Полное собрание сочинений*, 1, Ленинград. 1973. *Полное собрание сочинений*, 5, Ленинград.
- КИРАЙ, Д. 1968. "Художественная структура ранних романов Достоевского. К вопросу о разграничении позиции автора и позиции героя в романе 'Бедные люди'", в: *Studia Slavica*, XIV, Budapest, 221-241.
- КИРАЙ, А. 1970. "Структура романа Достоевского 'Двойник'", в: *Studia Slavica*, XVI, Budapest, 259-300.
- КОВАЧ, А. 1982. "Поэтическая мотивация в романе 'Бесы'", в: *Acta Literaria XXIV*, Budapest, 27-56.
- КОВАЧ, А. 1984. "Жанровая структура романа Ф.М. Достоевского. Роман-прозрение", в: *Проблемы поэтики русского реализма XIX века*, Ленинград, 144-169.

- КОВАЧ, А. 1985. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. Budapest.
- КОМАРОВИЧ, В.Л. 1924. "Мировая гармония Достоевского", в: Атеней, 1-2, 121-131.
- ЛОТМАН, Л.М. 1974. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века, Ленинград, 187-195.
- MESZERICS, I. 1974. *Dostojevskijj vzellemi drámája*, Budapest.
- НАЗИРОВ, Р.Г. 1982. Теоретические принципы Ф.М.Достоевского, Саратов, 52-68.
- ПЕРЕВЕРЗЕВ, В.Ф. 1982 (1912). Гоголь. Достоевский. Исследования, Москва, 234-243.
- ПУШКИН, А.С. 1975. "Евгений Онегин", в: Собрание сочинений в десяти томах, Москва, 4.
- ПУШКИН, А.С. 1976. "Критика и публицистика", там же, 6.
- ПУШКИН, А.С. 1977. "Письма 1815-1830", там же, 9.
- РОЗЕНБЛУМ, Л.М. 1981. Теоретические дневники Достоевского, Москва.
- SCHMID, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojevskijj*, München.
- СКАФТЫМОВ, А. 1929. "Записки из подполья" среди публицистики Достоевского.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. 1924. "Идеологический роман Достоевского", в: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II, Ленинград, 71-109.
- ШЕСТОВ, Л. 1903. Достоевский и Нитше. Философия трагедии, С.-Петербург.